

اتجاهات الشعر
لعزني المعكاس

الدكتور إسماعيل عباس

إهداءات ٢٠٠٤

أسرة أ.د / على محموداسلام الفار
الاسكندرية

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

اتجاهات الشعر العزني المعاصر

د. احسان عباس

المشرف العام
أحمد مشاري المدواني
الأمين العام للمجلس

هيئة التحرير .

د. فؤاد زكريا «المستشار»
زهير الكرمي
د. شاكر مصطفى
صديقي خطاب
د. عبدالرزاق العدواني
د. عامر الراعي
د. فاروق العمر
د. محمد الرميحي
د. محمود مكب

المراسلات : توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب ٢٣٩٩٦ الكويت

اتجاهات الشعر
العربي المعاصر
د. احسان عباس

●● المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس .

تمهيد

كانت النية تتجه - حين اخذت في رسم حدود هذا البحث - أن يكون دراسة مبسطة موجزة ، ولكن المطلبين : التبسيط والايجاز قد يقعان في تعارض أحيانا ، فالتبسيط مثلا يتطلب القدر اليسير من الاحكام النظرية والقواعد الفكرية ، والاكثر من الامثلة والمقارنات ، والايجاز يعني الاكتفاء بأمثلة قليلة . ثم ان التبسيط في ميدان مثل ميدان الشعر المعاصر ناشب - طواعية - في أنواع مختلفة من الصعوبات ، قد يكون غاية في ذاته ، حين يراد تفريب هذا الشعر للقراء ، ولكن هذا لا يعنى أن « عملية » التبسيط سهلة ، أو أنها ممكنة في بعض المواقف . ثم ان من يريد أن يكتب بحثا في « اتجاهات » الشعر المعاصر ، يحتاج الى أن تكون بين يديه دراسات عن افراد الشعراء ، والاذهب - كما ذهبت - يدرس كل شاعر على حدة ، ليستخلص من تلك الدراسة المطولة بعض الظواهر التي يدرجها تحت عنوان « الاتجاهات » ، وهذا يعني أن البحث المبسط قد استغرق جميع الجهد المبذول - والوقت الطويل - في عدد كبير من دراسات غير مبسطة .

ثم ان تفريب بحث ما الى اكبر عدد ممكن من القراء يعتمد على المنهج نفسه الذي اختاره المؤلف ، وقد اخترت منهجا لا يعد في نظري أبسط المناهج في العرض والتوضيح ، وان حاولت أن أجعل المحتوى واضحا بقدر الامكان ، ذلك اني وجدتني أقف بين أمرين : بين أن اختار طريقة مألوفة في دراسة الشعر : من خلال الاتجاه السياسي ، أو الاتجاه القومي ، أو الاتجاه .. الخ ، وبين أن اكون اقرب

الى روح الشعر الحديث من حيث اعتماده العمق النفسى والفكرى ، فاخترت الثانى ، لان النوع الاول من الدراسة يحيل الشعر الى وثائق ، دون أن يركز البحث حول فكرة - أو افكار - معينة ، فيغدو أشبه شيء بالعرض التاريخى والوصف السطحي ، لمظاهر ، لا يعد الشعر أهم شواهدا أو وثائقها ، وقد يكون المنهج الذي اخترته وثائقيا الى حد ، ولكنه متصل بحقيقة الشعر ، لا بحقيقة التاريخ ، ومحملة الفكرى أعمق ، والقدرة فيه على اكتشاف الفعاليات الفكرية والنفسية أرحب مجالا ، ورغبة في تجنب « الوثائقية » المحض ، وجدتني في الغالب - أقف عند النماذج التي أجدها ذات قيمة فنية في ذاتها الى جانب ما قد يكون لها من قيمة « وثائقية » ، وكل باحث يعرف أن الشعر حين يستخدم وثيقة يستوي فيه الجيد والردىء ، بل كثيرا ما تكون النماذج الرديئة أكثر دلالة حين يستشهد بها ، لأنها أكثر طواعية وأبعد عن « حذاقة » الفن ودقته . وقد كان هذا المنهج الذي أخذت به نفسى ، مصدرا لصعوبة جديدة ، لا أعني بذل الوقت الطويل في الانتقاء ، وإنما أعني الصعوبة التي تقف عائقا دون التبسيط المراد .

وقد كان من حسنات هذا المنهج أنه يمكن القارئ من ادراك « الركائز » الهامة في مواقف الشاعر ، وفي شعره ، ولكن من سيئاته أنه يحجب تطور هذا الشعر ، كما يحجب التفاوت في مدى التطور ، فهنا شعراء يؤخذون معا في نطاق واحد ، دون إبراز شمولي للدور الحقيقي لكل شاعر ، ولمكانته الصحيحة في تيار الشعر الحديث ، كذلك كان في إخضاع هذا المنهج للإيجاز مأخذ آخر وهو الاكتفاء بذكر عدد محدود من الشعراء والأعراض عن ذكر آخرين ، والشعراء المعاصرون كثيرون ، وانتاجهم غزير ، لهذا أجد أنه لا بد من القول بأن اغفال شاعر لا يعني عدم الاهتمام بشعره،

او الجهل بمكانته ، ولكني انما اقدم نموذجا وحسب ، وانا وان كنت لم احط بكل الشعر المعاصر - على وجه الشمول - فاني درست اضعاف اضعاف العدد الذي ذكرته من الشعراء .

وحيث ترد كلمة « المعاصر » في عنوان هذا البحث ، فانها قد تتسع لتشمل الشعر منذ مطلع هذا القرن ، وقد تضيق فتقتصر على شعراء الحقبة الاخيرة ، ففي هذه اللفظة من الخداع الزمني ما في لفظة « الحديث » - على تفاوت في ذلك الخداع - وقد آثرت ان اقصر هذا البحث على الثلاثين سنة الاخيرة ، لعدة عوامل : منها ان ما قبل هذه الفترة قد دارت حوله دراسات كثيرة ، بينما لا تزال هذه الفترة بحاجة الى مزيد من الدراسات ، ومنها ان شعر ما قبل هذه الفترة لا يمثل مشكلة تحتاج تبسيطا ، لانه مباشر متصل بأسباب التراث على نحو وثيق ، ومن تلك العوامل ايضا ان الايجاز لن ينصف هذه الفترة لانه - في اكبر تقدير - سيمنحها الى جانب غيرها فصلا واحدا ، وهذا مجال محدود لا يكاد يتسع لحركة شعرية مديدة الابعاد كثيرة المظاهر .

وحيث اخذت في هذه الدراسة كنت اعلم يقينا - سواء اعتمدت التبسيط او لم اعتمده - انني رضيت بالحد الأدنى من دور الناقد التحليلي التشرحي ، وكنت كذلك اعلم علما ليس بالظن ، ان هذا الناقد يعاني أزمة بالنسبة للشعر الحديث ، ذلك لانه يحاول ان يحلل ويفسر ، وقسم كبير من هذا الشعر يستعصي على التحليل والتفسير ، وان هذا الناقد يتقدم من الشعر مزودا بقيم ومعايير ومقاييس الفها ، ودرج على استعمالها ، وانه لا يستطيع ان يتخلى

عنها ، لا لجمود فيه ، أو انفلاق في نظرتة ، بل لانه يعجز
ان يطور كل يوم قيمة جديدة ، لو كان تقييم الشعر الحديث
او ذلك الجانب منه - يعتمد قيما جديدة ، ثم انه لا
يستطيع ان يعمل دون قيم في ميدان يرفض كل تقييم « من
الخارج » .

ذلك انه بتأثير من السريالية قد جدت اشياء كثيرة فسي
النظر الى الشعر ومهمته : اذ لم يعد الشعر صورة من صور
الادب بل أصبح شيئا مستقلا ، والفرق بينهما ان الادب
نتاج فعل الموهبة داخل حدود مرسومة ، وان الشعر كشف
ذو مهمتين ، تحويل العالم وتفسير العالم ، او كما يقول
بريتون : « ان دور الشعر ان يظل يتقدم دون توقف ،
ان يكشف مجال الامكانيات في كل وجهة ، وان يبدو
دائما - مهما يحدث من امر - قوة تحريرية ورصدية » .
وعلى هذا الاساس يصبح انفتاح الشعر للفهم هو العدو
الاكبر للكشف ، لان مهمة الشاعر الاولى هي اخراج اللفظة
من الحيز العقلي ، حتى تصبح الكلمة قادرة على ان تعبر
« عن فعالية الروح وحاجتها » اي تصبح ثورة ، وتصبح
« لعبة الكلمات » ، بما فيها من احياء صوتية ، اهم بكثير
من قيمتها السمانتية (الدلالية) . ولهذا يتسم جانب كبير
من الشعر الحديث بالفموض لان الشعر لا يخضع للمواصفات
العقلية ، اي لا يقصد فيه التوصليل المباشر بين الشاعر
والجمهور ، وانما يكون هذا التوصليل بمقدار ما تتمتع
به لغة الشاعر من نزعة ثورية ، بل ان هذا التوصليل
غير وارد اذا لم يكن هنالك جمهور يستطيع ذلك ، لان هذا
الجمهور سيتكون مع الزمن .

مثل هذا الموقف يحدد دور الناقد التحليلي ، فيكون ما
يقوله في تحليل هذا الشعر تسورا منه على حمى ذلك الفن ،
او شيئا لا يشير الاهتمام ، لانه مرتبط بمعايير لا يقرها

أصحاب هذا الشعر . غاية ما يمكن هذا الناقد أن يقوله هو أن يبين ميزة الشعر بخروجه على المألوف ، أو أن يصوغ نقده في شكل شعري ، فيصبح النقد لونا من الشعر ، يتحدث فيه الناقد بلغة شبه خاصة ، خارجة عن حدود الفهم أو الحيز العقلي أيضا . وقد شاع هذا اللون من النقد ، في الأيام الأخيرة ، حتى كاد يحجب ما عداه . وهو لا يلغي دور الناقد وحسب ، بل يوقع الدراسات الجامعية للشعر ، في ظل الاستخفاف والاستهانة . غير أن مما يشفع لهذه الدراسة ويسوغ وجودها أن هذا التيار لا يمثل كل الشعر الحديث ، حتى اليوم ، وإن كان يبدو تيارا قويا ، يضم عددا كبيرا من الشعراء ، ولقوته استطاع أن يستميل إليه بعض السذج كانوا يسرون في تيار الوضوح ، ويتجهون بالشعر نحو غايات أخرى ، وقيمون جسورا متينة بينهم وبين الجمهور المتلقي للشعر .

ومهما يكن من شيء فإن الدارس الذي يقدم لهذا الجمهور نفسه كتابا مبسطا ، لا بد من أن يدرك حدود مهمته ، وهو إذ لم يكن مؤرخا متزمتا - يستطيع أن يجعل « قيمة ومعاييره » مرنة ، فيعالج جميع التيارات والاتجاهات بقبول « فكري » ، متخطيا بذلك كل الاغلال « المعيارية » التي قد تحول دون ذلك .

ذلك ما حاولته هذه الدراسة ، في مجملها ، دون أن ندعي نجاحا كاملا ، في تلك المحاولة .

وقد كان من المتوقع أن اخصص فيها فصلا للحديث عن الاتجاهات التي سلكها الشعر المعاصر في الشكل ، ولكن حال دون ذلك أمور منها أن هذه الدراسة تعز على التبسيط

جملة ، وتدخل في التفصيلات الدقيقة لطبيعة الكلمة والصورة واللوان المبنى . . . الخ ، كما أن تفاوت هذه الوسائسل وأهدافها في الشعر المعاصر يكاد لا ينضبط ، وهو حقل جدير بدراسة مستقلة أو بعدد من الدراسات .

بعد أن بسطت الموقف ، بصراحة ، أرجو أن يعذرني القارئ ، اذا لم يجد في هذا الكتيب المتواضع اجابة عن كل توقعاته ، واستفساراته ، واني لأرجو أن أوفق الى وضع دراسة شاملة ، يكون هذا البحث نواة صغيرة فيها ، والله الموفق (١) .

برنستون في ٢ حزيران (يونيه) ١٩٧٧

احسان عباس

(١) ان طبيعة هذه الدراسة ، قد حتمت علي أن أوجز في الاشارة الى المصادر المعتمدة ، واكثرها دواوين الشعراء ، وان أقلل الاعتماد على الدراسات النقدية التي صدرت حول الشعر الحديث ، لاجعل من هذا البحث نظرة مستأنفة ، وتصورا ذاتيا ، يتحمل حظه من الخطأ والصواب .

نظرة تاريخية موجزة

كان ذلك في سنوات الحرب ، وكنا يومئذ ما نزال نستقبل انباء المعارك الادبية بشيء من المتعة التي تستقبل بها افلام العنف في هذه الايام ، وقد استوقف انتباهنا خبر نشرته مجلة الرسالة المصرية في عددها (٥٦٨) ، توقعناه بداية لمركة تستشري ، ويملاً الآفاق غبارها ، وكان عنصر التحدي يلتمع في هذه الكلمات القليلة : « واتعهد بجائزة مالية قدرها خمسة جنيهات مصرية ادفعتها الى من يستطيع فهم معاني تلك القصيدة وشرحها » ، وأعجبنا التحدي ، دون أن يكون لنا مطمع في الجائزة ، وكانت يومئذ مغرية ، وأغرب كثيرون منا في الضحك ، وهم يقرأون القصيدة التي يدور حولها التحدي ، بعنوان « الى زائرة » :

لو كنت ناصمة الجبين	هيات تنفضني الزياره
ما روعة اللفظ المبين	السحر من وحي العبارة
ظل على وهج الحنين	رسمته معجزة الاشارة
خط تساقط كالحزين	أرخی على العزم انكساره
ماذا بوجد المحصنين	صوت شبح خلف الستاره
غيب في العجب الدفين	معنى براعته البكاره
درا يقوت الناظمين	ونفضت تهديني بحاره
خطوات وسواس حزين	وهب تعميه الطهاره

و حين استحال رنين الضحكات الى صدى باهت ، بدا
صوت النقد محتجا ، مجلجلا ، فتسمع واحدا يقول :
مشكلتي في هذه الابيات انني لا استطيع ان استكشف العلاقة
بين واحدها والاخر ، وثانيا يقول ، ما العلاقة بين نصاعة
الجبين والزيارة التي تنفض ، (وكيف تفعل الزيارة ذلك ،
اتراها تيارا كهربائيا ؟ !) وثالثا يقول : كيف يكون الظل
على الوهج ، وكيف يتساقط الخط ، ورابعا يقول : ربما
كان في هذه الابيات اشارات غريبة الى البكارة المطلقة في
الكون والاشياء ، ومن ثم يكون وجد المحصنين ، ويكون الدر
المفلق في بحار لا نهائية ، وتكون الطهارة هي الهدية الكبرى
من هذه البكارة الكلية ، ولكن ... لا ادري ، ثمة علاقات
بين الالفاظ والجمل والصور لا استطيع اقامتها على نحو
مقنع .

وخاب فالنا ، لا لان احدا منا لم يستطع ان يحظى
بالجائزة المرصودة ، بل لان ذلك التحدي لم يجر الى معركة،
تتناثر فيها الاشلاء يمينا وشمالا ، الا ان ذلك التحدي ، فتح
الباب واسعا ، للتذمر مما كان يحاول الشعر ان يروده وان
يحققه ، ذلك ان مجلة الرسالة نفسها نشرت - بعد عشرين -
تحديا اخر ممهورا بامضاء (ا. ع) حول قصيدة بعنوان « من
خريف الربيع » لمحمود حسن اسماعيل ، يقول كاتبه :
« فليتفضل منهم متفضل فيشرح لي هذه القصيدة شرحا
تلتئم به اجزاؤها وتجتمع اوصالها ، وتتكشف به غرائب
مجازاتها وعجائب استعاراتها وبدائع اسرارها » ، وكانت
مجلة الرسالة قد نشرت هذه القصيدة نفسها في عدد
سابق ، وفي ما يلي مقطعان منها :

ذهبت للروض في صباح مقيد اللحن والجناح
وفيه ما في من اغان مطولة الشدو بالجراح

اوتار اطياره سكارى
يعزفن وجد الخميل نارا
سعرها خمرة الحيارى

حشت اليه الرؤى خطاها وخلفها انسابت الدموع
سيان في قبضة الرياح شوك الجلاميد والاقاحي
فكم رحيق بلا دنان وكم دنان بغير راح

وكم ربيع لنا توارى
تود لو كانت العذارى
لسحره الفائب انتظارا

مات لياليه في صباها فهل لاحلامها رجوع (١)

بين الاحتجاجين - رغم تفاوتهما - علاقة اساسية ،
فكلاهما يلح على ايجاد شرح يجعل القصيدة مفهومة ، اي
يوضح الصلات المعنوية بين اجزائها ، من خلال تبين
العلاقات اللغوية والنحوية والمنطقية ، وبالتالي العلاقات
الفكرية ، وتلك قضية ظلت تلازم الشعر العربي في جميع
عصوره ، وتخضع البيت او القطعة او القصيدة لهذا
السؤال الخالد : ما معنى هذا البيت او هذه المقطوعة ؟ وماذا
يعني الشاعر حين يقول كذا وكذا ؟ ورغم شيوع الحديث
في اوساط النقد الرومنطقي يومئذ عن تأثير الشعر في

(١) اعاد الشاعر نشرها في ديونه « أين المفر » (الطبعة الثانية) :

الشعور وعن قدرة الشعر على الإيحاء الذي يعز على الفهم أحيانا. ظل المقياس الاول في النظرة الى الشعر هو مدى قابليته للفهم وقبوله للتفسير .

ويزيد الاحتجاج الثاني على الاول امرين آخرين ، فهو يتطلب الى جانب الفهم وحدة في القصيدة من نوع ما يسميها « التثام الاجزاء » ويضيف كلاما مبهما عن « غرابة المجازات والاستعارات » ، وكلا الامرين يرتدان الى قضية الفهم ايضا ، فاما التثام الاجزاء فانه يعبر عن ضيق بما يمكن ان يسمى التفكك الظاهري في قصيدة محمود حسن اسماعيل ، وعن حيرة ازاء الوثبات التخيلية فيها ، دون ان يعني الناقد نفسه بالبحث عن استمرارية السياق . او ان يفتش فيها عن روابط داخلية ، او لعله بحث وفتش وأدركه الاعياء والمعجز . واما غرابة المجازات والاستعارات فانها هي التي ألقت القصيدة - في نظر ذلك القارئ - بين ضباب الغموض ، ولعله تساءل : كيف تكون الاغاني مطلولة الشدو بالجراح ؟ وكيف يكون للرؤى خطى ؟ وكيف يكون للخميل وجد ، واذا كان ذلك جائزا فكيف يعزف ذلك الوجد نارا ؟ ونتذكر في هذا المقام تلك الاسطورة الجميلة التي تقول ان رجلا بعث الى ابي تمام يسأله زجاجة مملوءة بماء الملام فأجابه الشاعر انه لا يرى بأسا بذلك على شرط ان يبعث اليه ذلك الرجل بريشة من جناح الذل : قضية اخرى كبيرة واكبت الشعر العربي في جميع عصوره ، ولعلها ان تكون ارسخ القواعد التي أسست عليها فكرة عمود الشعر ، أعني : المقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، وكأني بالاحتجاجين يقولان : حذار ! ان الشعر المعاصر يومئذ قد أخذ يخرج على عمود الشعر حين جنح الى مبارحة دائرة الفهم وأبعد في انتزاع تشبيهاته واستعاراته ، فاما من حيث الشكل فان القصيدتين ممعتان في المحافظة : احدهما

تجري على قافية في الصدر وقافية في العجز ، وهو امر يوحى بالتزمت في التزام نغمتين على طول المقطوعة ، واما الثانية فانها رغم انفساح القافية في كل مقطوعة منها - على حدة - ترسف في قيود التكرار بحيث تجيء كل مقطوعة مشابهة للآخرى في ما التزمته من تقفية (١) .

ومن الغريب ان ربح الثورة لم تهب من هذا المنطلق ، اعني منطلق الصراع بين الفهم والايحاء ، وبين بعد الاستعارات او قربها ، وانما انبعثت لتحطم تلك الانضباطية في الشكل ، سواء اكان ذلك الشكل قائما على شطرين او على اساس توشحي متنوع متكرر ، كالذي تمثله القصيدتان ، وكأنما كان الشعر يفتش عن طريقة تخلصه من الشكل الصارم ، في القصيدة والموشح على السواء ، وتمنح العبارة امتدادا والتصوير استقصاء دون التخلي عن نوع الايقاع المنظم بادىء ذي بدء - . وقد أصبح من المعروف ان الرواد العراقيين : نازك والسياب والبياتي كانوا هم رسل هذه الثورة بتأثير من الشعر الانجليزي ، وكانت ثورتهم في شكلها الاولي تمثل تخلصا من رتبة القافية الواحدة (دون الاستغناء عن القافية تماما) وتنوعا في عدد التفعيلات في السطر الواحد (دون مبارحة الايقاع المنظم) ، وليس من هم هذا البحث الموجز رصد المحاولات السابقة في تاريخ الشعر العربي للتخلص من أسر الشكل الصارم ، وانما الذي يميز هذه الحركة عن كل ما سبقها ان اعتمادها للشكل الشعري الجديد أصبح مذهباً لا استطراداً ، وان ايمانها بقيمة هذا التحول كان شموليا لا محدودا ، وان افرادها في حماسهم لهذا الكشف الجديد راوا وما زالوا يرون - عدا استثناءات قليلة - ان هذا الشكل يصلح دون ما عداه وعاء لجمع انواع التجربة الانسانية اذا اريد التعبير عنها بالشعر .

(١) كل مقطوعة تجيء توافيها على النحو التالي ا ا ب ا ج ج ج د هـ

وكثيرا ما تساءل الدارسون : من هو الرائد الاول في هذا المضمار ، اذ كانت الاسبقية للاهتمام الى الشكل الجديد متنازعة بين نازك والسياب (١) ، وأرى أن هذه المسألة - على هذا النحو - طفيفة القيمة ، لان محاولات كثيرة تمت قبل ذلك ، وكان اكثرها - كما قلت فيما تقدم - استطرافا او تجربة عابرة ، ولعل نازك اول من شمل هذا الكشف بالايمان العميق والوعي النقدي الدقيق ، في مقدمتها على ديوان شظايا ورماد (١٩٤٩) ، ويبدو أن هذه المقدمة هي التي اوجدت للتيار الشعري الجديد مسوغاته الفكرية ، وقرنت بين التجربة العملية والسند النظري ، ومن اللافت للنظر أن نازك حين شاءت أن تعلل ضرورة شيء من التحرر من قيود الشكل القديم ربطت ذلك بفكرتي الإحياء والإبهام اللتين تحدثت عنهما في مطلع هذا الفصل ، فاتهمت اللغة العربية بأنها لم تكتسب بعد قوة الإحياء ، ودافعت عن الإبهام لانه « جزء أساسي من حياة النفس البشرية ، لا مفر لنا من مواجهته أن نحن أردنا فنا يصف النفس ويلمس حياتها لمسا دقيقا » ، فكانت بهذا الموقف تجمع بين طرفي الثورة ، وتقرر نهجا شعريا يتجاوز التغيرات الشكلية الخالصة ليتبنى - في تسامح - المؤثرات الرمزية التي تمثلها قصيدة « الى زائرة » والإحياءات السريالية التي تبشر بها قصيدة محمود حسن إسماعيل ، وحين ربطت بين الحلم والشعر فتحت باب اللاوعي على مصراعيه دون احتباس .

وفي تلك المقدمة نفسها عبرت نازك - دون تحفظ أيضا - عن إيمانها المطلق بضرورة الثورة الشعرية ، وبالتغيرات التي ستحدثها ، وكانت تبدو في ذلك على استعداد لتقبل تلك النتائج أيا كان لونها حين تقول : « والذي أعتقد أن الشعر

(١) انظر قضايا الشعر المعاصر (ط ١٩٧٤) ٣٥ - ٣٧ .

العربي ، يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبق من الاساليب القديمة شيئاً فالاوزان والقوافي والاساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً ، والالفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير ، والتجارب الشعرية « الموضوعات » ستتجه اتجاهها سريعاً الى داخل النفس بعد ان بقيت تحوم حولها من بعيد . ومن طبيعة التطور « الجارف العاصف » ان يتدفق دون كبح ، وان يسترسل دون توقف ، وان تضعف فيه المراجعة والنقد الذاتي ، لانه في سرعته لا يدع وقتاً او مجالاً لذلك ، وهو حقيق ان يحتقب كثيراً من الزيف ، وان يفسح المجال للنهازين ، وان يفاجيء بالتحويلات المستمرة ، وان يصبح الجديد فيه بعد وقت قديماً يتطلب تجديدًا وهلم جرا ، وان يسخر بالحدود والقواعد وادوات اللجم والترويض ، وحين شاءت نازك ان تضع في كتابها « قصايا الشعر المعاصر » (١) بعض القواعد النقدية ، وان تفرز الصالح من غير الصالح في ذلك الشعر ، كانت الموجة اقوى من ان تصدها اناة النقد ، ورزانة الفكر التنظيمي .

غير ان ظهور بدايات هذه الانطلاقة الشعرية وسندها بالقواعد المؤيدة على يد شاعرة - لا شاعر - تتقن العروض وتحسن التمرس بتغييراته المختلفة وتستمد بعض الایحاءات من اطلاعها على ادب اجنبي ، كل ذلك يشير الى امور يحسن ان نتنبه لها : فمن الواضح ان الدافع الى ارتياد تجربة جديدة انما كان هو محاولة التغلغل الى اعماق النفس - في مجتمع لم يتعود صراحة المراة في التعبير عن مشاعرها - ووضع ذلك التعبير على نحو تلويحي تقريبي ، خاص بالانثى حين تريد ان تحلل مشاعر خاصة بها ،

(١) صدرت الطبعة الاولى منه سنة ١٩٦٢ .

طالما ظن الرجل أنه يحسن التعبير عنها أو التغفل الى ادراكها
وللمرأة في تقبل البدعة حظ كبير ، اصف الى ذلك أن البدعة
الجديدة تبعث لديها شعورا بالتفوق بسبب الاهتداء الى
كشف جديد ، ثم ان هذه البدعة في شكلها الجديد تخلصها
من ايقاعات البطولة الرجولية في شعر الرجال ، تلك الايقاعات
التي تصبح زورا على الواقع اذا لم يكن لها في حاضر الامة
اعمال توازيها ، وقد انسحب زمان طويل وايقاعات البطولة
تتردد فيما ينظمه الرجال من شعر ، ومن ثم تحول كثير من
ذلك الشعر الى كلام أجوف ، ومن الطبيعي أن يتوجه الشعر
الى منطقة أخرى وايقاعات مختلفة ، ويصبح حديث نفس
لذاتها ، وظهوره على اثر الإعجاب بما سمي « الشعر
المهموس » دليل على أن حديث النفس ، أصبح من
مستلزمات التصور لحقيقة الشعر ، ولا ريب في أن توجه
« عاشقة الليل » أعني الفتاة المتوحدة التي اختارت العزلة
والصمت نحو الاحساس بضرورة التنويع في حديث النفس
امر طبيعي . ولا بد هنا من استدراك صغير : فان قلبي
بحاجة المرأة الى التعبير عن مشاعر خاصة بها على نحو
تلويحي انما يتناول البداية فقط وظروفا خاصة في حياة
الشاعرة التي ابتدأت الانطلاقة الجديدة ، أما بعد البداية
فقد أصبحت المرأة في بعض المواقف اجرا من الرجل
واقدر على تحليل دقائق الرغبات ، وذلك امر انما أشير
اليه وحسب ، وربما لم يتح لهذه الدراسة الموجزة أن تتناوله
بوجه ما (١) .

(١) لا أعني هنا الا ما يدخل في نطاق الابداع الفني ، اما غير ذلك فهو
يقع خارج حدود أي بحث نقدي سليم ، ويستطيع القارئ أن يجد
شواهد على الصراحة في التحليل الدقيق في ميادين أخرى عدا الشعر
مثل القصة الطويلة والقصة القصيرة . وفي سبيل التمثيل العابر دعني اذكر
هنا مثلا بعيدا هو شعر جويس منصور بالفرنسية .

ثم ان اتقان هذه الشاعرة للعروض وتمرسها بالتغيرات المختلفة في البحور والاوزان كان يعد ضرورة لسببين : اولهما ان التمرس بالعروض يجعل « لعبة الشكل » جزءا من هواية ممتعة ، وثانيهما ان اتقانه كفيل بالتأييد النظري للتجربة ، ولعل هذه هي الرابطة الممتدة - في نظري - بين الانطلاقة الشعرية والموشح ، فقد بينت عند الحديث عن العوامل التي ساعدت على نشأة الموشح شفف الاندلسيين بالعروض ، تعلما وتجربة ، وتباري الاساتذة والطلاب في ميدان النظم على ما يسمى « الاعاريض المهمة » اي التفعيلات التي قدر الخليل جواز وجودها ، ولكن العرب لم ينظموا عليها (١) ، والحق ان الشعر الحديث لم يحاول ان يستمد في بناء القصيدة من الاعاريض المهمة وانما اعتمد التنوع في بعض الابحر المستعملة ، فهو من هذه الناحية اشد محافظة من الموشح ، وما ذلك الا لضيق الشعراء المعاصرين بالعروض وتشقيقاته الكثيرة وتفريعاته ، واستسهالهم لركوب ما يركب من بحوره ، دون ان يسلموا في ذلك من كسر الوزن جهلا به ، لا تحديا له (٢) .

(١) انظر تفصيل ذلك في تاريخ الادب الاندلسي - عصر الطوائف والمرابطين (بيروت ١٩٦٣) وذلك في الفصل الخاص بالموشح .

(٢) العرق بين الجهل والتحدى مما يعسر تمييزه ، وفي هذا المقام تحضرني قصة صغيرة ، فقد كان أحد الناشئين في الشعر - منذ سنوات - يقرأ علي قصيدة ليست من الشكل الجديد ، وانما تجري على الشطرين ، ولاحظت ان احد الابيات فيها مكسور ، فلما نبهته الى ذلك قال : أعلم انه مكسور وانما تعمدت ذلك لاهز انتباه القارئ ، قلت : لم اكن أدري انك تجري على قرائك تجربة بافلوف على الحيوانات ، ومع ذلك فما يزال عليك ان تفسر لم اخترت ان تنبهه في هذا الموضع ، لا قبل ذلك ولا بعد ذلك .

وبسبب التحولات السريعة المفاجئة ، والشغف بالتجديد المستمر ، ضربت الحركة الشعرية رواقا من الحيرة حول النقد والناقد ، وكانت أكثر الدراسات النقدية التي واكبت هذه الحركة على نوعين : نوع وصفي نير المحتوى ، ونوع شعري مبهم لا تتحدد فيه غاية ولا يتضح حكم ، وهذه الحال تغري بأن يطرح المرء هذا السؤال : كيف استطاعت هذه الحركة أن تقوى وتشتد دون أن يكون لها سند كبير من نقد أصيل ؟ أن مثل هذا السؤال يفترض أن دعم النقد لازم لكل حركة أدبية تحتاج أن تستمر وتنمو ، وهو افتراض ليس من الضروري أن يكون دائما صحيحا ، ولكن هبنا أخذنا به في هذا المقام ، فأننا سنجد عوامل أخرى ساعدت تلك الحركة الشعرية على الثبات والبقاء منها : روعة الجودة ، والملاءمة لروح العصر ، وصدق كثير من التجارب ، والمثابرة على تحدي الصعوبات ، وسرعة العدوى و ... الى عوامل أخرى تستحق ثلاثة منها بسطا ، لأنها تمثل ثلاث مراحل في تاريخ تلك الحركة :

الاول : التضامن الصامت ، ذلك أن حركة الشعر الحديث ظلت بمنجى من الانقسامات الداخلية الصارخة ، وإذا استثنينا بعض المواقف الفردية كوقفة السياب ضد صلاح عبد الصبور أو وقفته ضد البياتي ، وموقف نازك من العيوب التي لا يست هذا الشعر ، وما أشبه ذلك ، وجدنا أن كل من مارس النظم على النحو الجديد ، قد انضم الى الحظيرة ، وأصبح عضوا في « مدرسة التجديد » ضد العدو المشترك أعضاء « مدرسة المحافظة » ، حتى وإن كان حظه من التجديد نورا يسيرا ، وهكذا استطاع هذا التضامن الصامت أن يحتضن مختلف الانتماءات والنظرات والمواقف ، التي كان من الممكن أن تجر الى انقسامات وتراشق بالاتهامات مثلما تفعل على الصعيد السياسي ، وكان مما

ساعد على ذلك - في المرحلة الاولى - عدم وضوح تلك الانتماءات والمواقف ، على نحو ساطع ، اذ كان الرواد الاول لا ينفون من انتحال شكل جديد تعبيرا عن موقف فكري او انتماء سياسي او عقائدي وانما كانوا يبحثون عن شكل يفرغون فيه مشاعرهم الرومنطيقية ، على نحو تحليلي ، لم يعد يسعف عليه الشكل القديم ، واذا انت قارنت بين ديوان عاشقة الليل وشظايا ورماد لنازك او ازهار ذابلة واساطير للسياب او ملائكة وشياطين واباريق مهشمة للبياتي ، او بين قصائد صلاح عبد الصبور ذات الشطرين وقصائده المتفاوتة في تفعيلاتها ، لم تجد تفيرا كثيرا الا في السمة التحليلية ، والتطوير القصصي ، واذا كانت الانتماءات والمواقف غير واضحة حينئذ ، فان الاتجاهات الشعرية نفسها كانت كذلك ايضا . ولا نجد خروجا عنيفا على منطق هذا التضامن الصامت مثل نقد ادونيس لشعر المقاومة . ولكن يجب ان نذكر ان ذلك النقد قد كتب بعد ان اصبحت الحركة الشعرية قليلة الحاجة الى الاغضاء والمجاملة (١) ، وبعد اذ اصبح شعر المقاومة نفسه « ظاهرة شعبية » تهدد كثيرا من شعر « الصفوة المثقفة » بالحجب والانكماش . يقول ادونيس « ان شعرنا في الارض المحتلة هو اولا رافد صغير في الشعر العربي المعاصر ، بل رافد ثانوي ، وهو ثانيا ، امتداد لا بداية ، امتداد لشعر التحرر الوطني الذي عرفه العرب طيلة النصف الماضي من هذا القرن وليس شعرا ثوريا » (٢) ويؤيد ادونيس رايه هذا بعدة ملاحظات منها ان هذا الشعر يجري ضمن الاطر الموروثة ، وانه خارج الثورة لانه يعتبرها حدثا خارجيا قابلا للوصف والتهافت والغناء فهو من ثم محض حماسة لا تفعل شيئا ، ومنها انه مشبع بروح المبالغة ، والمبالغة تفرغ الوعي

(١) كتب هذا النقد سنة ١٩٦٩ ، انظر زمن الشعر : ١٤٨ .

(٢) المصدر نفسه : ١٦٩ .

وتجعله خاويًا ، وهو نتاج غنائي بأبسط مستوى للفنائية ، وهو محافظ منطقي مباشر ينطق بالقيم التقليدية . ولا ريب في أن هذا الرأي يتفق ومفهوم أدونيس للشعر ، والعلاقة بينه وبين الثورة ، ولم أورده لاناقله ، فذلك يتطلب خروجًا عن مقتضى هذا السياق ، وإنما أورده لاشير إلى أول انقسام جذري في « معسكر » التضامن الصامت ، بعد إذ توضحت معالم التباين في الانتماءات والاتجاهات .

الثاني : **المجلة** ، لقد أثبتت مجلة « أبولو » - قبل ظهور الحركة الشعرية الأخيرة بكثير - أن كل اتجاه شعري يريد أن يفرض وجوده في التاريخ الأدبي لا يجد لذلك وسيلة خيرا من المجلة . ودور المجلات في الحركة الشعرية - موضوع هذه الدراسة - يتطلب بحثًا تاريخيًا تقييميًا موضوعيًا ، يتعذر الوفاء به في هذا المقام . وبحسبي هنا أن أشير إلى دور مجلتي « الآداب » و « شعر » البيروتيتين في افساح المجال لهذا الشعر يوم كان المؤمنون به قلة ، ولما كانت مجلة « شعر » وقفا على الحركة الشعرية الجديدة ، فإنها استطاعت أن تكون أبلغ أثرا من سواها في تاريخ تلك الحركة أيا كانت طبيعة ذلك الأثر ونوعيته - لأنها جعلت من نفسها منبرا لاتجاهات متفاوتة في داخل الحركة نفسها ، وتبنت قصيدة النثر القصيدة ذات الإيقاع المنظم والتفعيلات المتفاوتة ، وكل مجلة أخرى ، شجعت بواكير شعرية لم تثبت طويلا في المجال الشعري ، وأطلعت الشعراء والقراء على نماذج مترجمة من الشعر الغربي ، وأيدت الاتجاه بأصوات نقدية متعددة ، وحين توقفت عن الصدور خلفتها في هذا المضمار مجلات أخرى مثل « حوار » و « مواقف » ثم فاض فيض المجلات التي تعنى بهذا اللون من الشعر في كل الاقطار العربية . وقد استقطبت هذه المجلات من حولها « أسرا أدبية » و « اتحادات كتاب » ، كما نشأت أسر

واتحادات مستقلة ، اخذت تقوم بدور المجلة في تشجيع شتى فنون الادب الحديث ، ولا تقتصر في ذلك على الشعر .

الثالث : دور النشر ، وهذا العامل ذو صلة وثيقة بالعامل السابق ، ولهذا تقف دار الآداب ودار شعر في طليعة الدور التي اخذت على عاتقها تقديم الديوان الشعري الحديث بصورة منظمة وعلى نحو يغري القارئ باقتنائه . ثم تجاوزت « دار العودة » مدى كل دار أخرى في هذا السبيل ، حين اعتمدت نشر « الاعمال الكاملة » لكل شاعر ، بحيث اتاحت لقراء الشعر مكتبة كاملة ذات « قطع » موحد . ولوزارة الاعلام في العراق دور هام في هذا أيضا بما نشرته وتنشره من دواوين . ولما لم يكن الاستقصاء مطلباً لي في هذه الدراسة ، أجدني أكتفي بهذه الامثلة التي تدل دلالة واضحة على ان الحركة الشعرية الحديثة - في المرحلة الراهنة - قد أصبحت تنفس في جو أكثر حرية ، وتجد لها قبولاً واسعاً ومؤيدين كثيرين ، مهما تختلف اهدافهم وتعدد الحوافز من وراء حماسهم لهذا الشعر .

غير ان هذه الحركة الشعرية - مثل كل حركة تتسم بشيء من الخروج على العرف - لم تصل الى هذه المرحلة على بساط ، من الورد ، فقد واجهت كثيراً من العواصف ، ومشت على الشوك طويلاً ، وتعرضت لحملات كثيرة من التشكيك والشجب والمعارضة ، فصورت على أنها مؤامرة لهدم اللغة العربية ، واتهم أصحابها بأنهم انما لجأوا الى هذا اللون « الممزق » من الشعر لانهم عاجزون عن الشعر الجزل ذي الشطرين ، وهب أن هذه التهمة كانت صحيحة فإنها لا تضر الشاعر الحديث ، ونحن نرى أن كثيراً من شعراء الاندلس - مثلاً - كانوا يعجزون عن نظم الموشح ، كما أن كثيراً من الوشاحين لم يكن لهم حظ كبير في القصيد ، وقياساً على ذلك يمكننا أن نقول ان الشاعر الحديث ليس ممن

الضروري أن يحسن « القصيد » لأن القصيد له شروطه وظروفه وقواعده وأساليبه وبيئته . وها هنا طرفة تصلح للاعتبار ، فقد استثارت هذه التهمة أحمد عبدالمعطي حجازي حين اعترض الأستاذ عباس محمود العقاد على اشتراك بعض الشعراء المجددين في مهرجان الشعر بدمشق (١٩٥٩) لانهم لا يعرفون اصول الشعر العربي وهدد العقاد يومئذ بالانسحاب من المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب احتجاجا ، فما كان من حجازي الا أن نظم قصيدة ذات شطرين ليثبت للعقاد انه لا يجهل اصول الشعر العربي ، وكانت تلك الهفوة - فيما اعتقده - سقطة العارف ، لانها أثبتت حقا أن حجازي لو مضى يقول الشعر ذا الشطرين لما ثبت طويلا في حلبة الشعر (١) .

وخير ما يمكن أن يصور جانبا من طبيعة الحركة المناوئة للشعر الحديث مذكرة تقدمت بها لجنة الشعر المصرية الى نائب رئيس الوزارة وزير الثقافة والارشاد القومي سنة ١٩٦٤ وقد عبرت تلك المذكرة عن أن حركة الشعر الجديد قد جعلت اللغة الفصحى موضوعا للمناقشة ، ومكنت لفريق أن يدعو الى تبني اللغة العامية لانها هي لغة الشعب ، والتهاون بأمر اللغة انما هو تهاون بالقضية القومية العربية، مع أن الشعر كان دائما - من بين جميع الفنون وعند جميع الامم - هو الفن الذي يحرص كل الحرص على صيانة اللغة . وخطر ما في ذلك الشعر انه يعكس روحا منافية لروح الثقافة الاسلامية العربية لان بعض صور التعبير فيه مستمدة من ديانات أخرى غير العقيدة الاسلامية كفكرة الخطيئة والصلب والخلاص ، كما أن فيه تهائونا كبيرا في استعمال لفظة « الاله » كأنها لا تزال تحمل دلالتها عند

(١) انظر هذه القصيدة في ديوانه اوراس : ٢٢٤ - ٢٣٥ (ط . دار العودة) .

الوثنيين ، وخلاصة ذلك كله ان الحركة الشعرية هذه حركة هدامة تعادي التراث في صورة لغة ورباط قومي وتحاول تحطيم الشوامخ من شعراء العربية .

ولست اسمي هذه اتهامات ، فان جانبا منها لا يعتمد افتراء في الجملة ، ولكنها من حيث صدورها عن حركة مناوئة انما تستعمل منظورا مختلفا عن ذلك الذي يستعمله اصحاب الشعر الحديث ، وكان المسافة بين المنظورين هي مسافة الخلف بين لونين متباعدين بل متصارعين من الفكر والثقافة والمنحى . ولهذا فاذا كان الاتجاه الشعري الحديث ظاهرة حتمية ، فان الثورة عليه ظاهرة طبيعية كذلك .

ولقد مات كثير من اعداء الحركة الشعرية الجديدة مثل العقاد وعزيز اباظة وصالح جودت - تفمدهم الله برحمته ، واتباع لها من المؤيدين والانصار اكثر مما كانت تتوقع ، وقبض لها من سبيل الانتشار والذيع ما لعلها لم تكن تنتظره ، ولكن بقي لها اعداء كثيرون ، بعضهم ممن داخلها ، وبعضهم من خارجها ، وهذا الفريق الثاني يصنف في ثلاثة انواع :

الاول : الاغنية : فانها اشد شيء محافظة في عالمنا العربي ، ذلك انها ان كانت شعبية ، فانها ما تزال تعتمد الجنس وغيره من المحسنات البديعية ، وان كانت غير شعبية فانها ما تزال تتحدث عن العذول والرقيب والسهر والعذاب والدموع ، وتبدو منقطعة الصلة بالتحول الذي طرا على المجتمع في النظرة الى العلاقات العاطفية ، وكأنما هي تدور حول نفسها في استلهاام مواقف رومنطيقية كاذبة ، حتى ان مد جسر بينها وبين القصيدة الحديثة لبدو امرا متعذرا ، وبما ان الاغنية تجد قبولا لدى قطاع ضخم من الناس ، فانها ستظل تربي الذوق العام على غير ما يريده الشعر الحديث ،

وستظل تقيم من نفسها شاهدا على انه شعر غريب المنحى ،
ينتمي الى فئة الاقلية (١) .

الثاني : المدرسة ، وبطلها السمع البريء هو المعلم ، وهو معذور لانه لا يجد لديه عملا نقديا يفك له مقلقات الشعر الحديث ، وهو في الوقت نفسه لا يستطيع ان يدرس لطلابه شيئا تكون اجوبته جميعا على محتواه : لا ادري . . لا ادري ، ولهذا فانه يرتاح الى النماذج الكلاسيكية ، لانها اسهل مطلبا في التفسير ، واكثر خضوعا للالقاء . فاذا لم تصبح مسادة الشعر الحديث جزءا من الثقافة المدرسية ، فانه من الصعب ان يجد الناشئة في هذا الشعر تعبيرا عن وجودهم .

الثالث : الملتقيات الشعرية او الاسواق العكاظية : وهي تحني الشعر الحديث عن وجهته ، ليجد قبولا لدى الالقاء ، ومعنى ذلك ان يبقى في الشعر الحديث اوتار خطابية ، لانه في صورته الحقيقية غير قابل للالقاء في ملتقيات عامة . ولعل الاقتصار على الندوات الصغيرة ذات الجمهور المتقارب في ذوقه ، أجدى على هذا الشعر ان كان صاحبه ممن يحسن تأديته ، فان في بعضه من الشجن الدفين على الوضع الانساني ما يعوض عن الخطابية التي يتمتع بها الشعر الكلاسيكي .

حتى هذا الحد تجنبت استعمال مصطلحين شاعا كثيرا على الاقلام والالسنه ، اولهما مصطلح « الشعر الحر » في الدلالة على هذا اللون من الشعر الحديث الذي خفف من قيود

(١) في سبيل مزيد من الادراك لدور الاغنية انظر كتاب خطوات في القدر للاستاذ يحيى حقي (٢٥٧-٢٦٣) ومما قاله هنالك انها « ضحلة رتبة غارقة في السجع مجنونة بال تكرار عمياء عن وجود شيء فطبيع اسمه الملل والزهرق وطلوع الروح . . . » بل ان ما عده الاستاذ حقي اغنية متطورة ما يزال يشكو كثيرا من حمى الدوران حول الموقف الفارقة في الابتذال العاطفي .

القافية وصرامة الشطرين ، والثاني مصطلح « الشعر العمودي » في الدلالة على كل ما عداه ، وأنا أرى أن كلا المصطلحين قاصران ، فأما الشعر الحر - وهو المصطلح الذي قبلته نازك في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » وهو أيضا الترجمة العربية للمصطلح الفرنسي vers libres (١) فليس حرا - بالمعنى المطلق - لانه ما يزال يراعي روياء معينة وما يزال يخضع للإيقاع المنظم ، خصوصا اذا شئنا أن نفصل بينه وبين ما يسمى « الشعر المنشور » ، وهو فصل ضروري ، فيما أرى ، رغم انكار الكثيرين لهذا الفصل (٢) . على أن إيجاد تسمية شاملة لهذا اللون من الشعر ليس بالامر السهل ، ذلك أنني كلما قرأت شعر شاعر وجدته اشتق للحركة الشعرية تسمية مستوحاة مما قرأته : حين أقرأ أدونيس يلوح لي أن هذا الشعر - وأرجو أن يؤمن القارئ - بآني جاد كل الجد - يسمى « المرايا الحارقة » وحين أقرأ بلند الحيدري يصبح اسم هذا الشعر « الحارس المتعب » ، واذا قرأت البياتي وجدت أن هذا الشعر اسمه « الاقنعة السبعة » ، وعندما انتهى من قراءة خليل حاوي أجد أوفق اسم لذلك الشعر : « عرس قانا الجليل فوق بيادر الجوع » ، وتلم بي تهوية وأنا أقرأ شعر محمود درويش فأظن ما قرأته يسمى « كيف تحدث الريح الشمالية الى البرتقال

(١) يميز الفرنسيون بين شعر متحرر وشعر حر وقصيدة نثرية أو شعر منشور، ولكن الفصل الدقيق بين هذه الاشكال - بسبب طبيعة الاوزان في تلك اللغة ليس متيسرا دائما .

(٢) ان هذا الموقف ، يعني تمييزا في التحليل النقدي بين الشعر الذي يعتمد ايقاعا منتظما والشعر المنشور ، وقد حاولت في هذا الكتاب أن أقصر شواهدى على النوع الاول ، ما عدا استثناءات قليلة - ميزتها في مواضعها - لان الشاهد فيها قوي الدلالة على الفكرة التي أعالجها لا على المستوى الشعري الفني .

والارض » ، واجنح الى شعر سلمى الخضرا ، فاجد ان ما
أقرؤه يقال له : « نشيد الارض حين ينضب النبع الحالم » ،
واقرا ، واقرا هل أمضي في العدم ؟ لو أنني مضيت في
القراءة ، لوضعت أسماء للشعر بعدد الشعراء .

ولست أعني من كل ذلك أنني عجزت عن أن أجد في هذا
الشعر عناصر مشتركة ، ولكن تباعد الإحياءات التي
يستمدّها الدارس من شعر كل شاعر على حدة ، دليل على
حيوية خاصة وتفرد في العناصر المميزة لدى كل فرد ، - دون
انعدام صفة التواتر والتشابه أحياناً - ويكاد أن يكون
الشكل الخارجي هو أقوى رابط يربط بين المسارب المتعددة
في هذا الشعر ، وإن لم يكن الرابط الوحيد ، ولهذا ستظل
كل محاولة لإيجاد اسم لهذا الشعر تحوم حول الشكل
(حين يصبح العامل الزمني في التسمية مثل « الشعر
الحديث » و « الشعر المعاصر » ضعيفا بمرور الزمن) ، ولهذا
يستسهل الدارسون أن يسموه الشعر الحر (أو المتحرر أو
المنطلق أو المسترسل) ؛ وقد خطر لي قياساً على وفرة
المصطلح الدال على الأشكال الشعرية عند العرب (مثل
الموشح والزجل والمسمط والمعلقة والمعلقة والكان وكان
والقوما و . . . الخ) أن أسمى هذا اللون الجديد من الشعر
باسم « المصن » مستوحياً هذه التسمية من عالم الطبيعة لا
من الفن الزخرفي ، لأن هذا الشعر يحوي في ذاته تفاوتاً
في الطول طبيعياً كما هي الحال في أغصان الشجرة ، خصوصاً
وأن للشجرة دوراً هاماً في الرموز والطقوس والمواقف
الإنسانية والمشابه الفنية ، ثم لأن هذه التسمية تشير من
وجه خفي إلى كتاب « الفصن الذهبي » الذي كتبه جيمس
فريزر ، وما أثار من تنبه إلى الرموز والأساطير ، وما كان
له من أثر عميق في هذا الشعر نفسه .

ولكني اعلم ان هذه التسمية لن تروق كثيرين ، لانها قد توحى بشيء من التنظيم المصطنع ، ولانها اقترح فردي لم يعمل فيه « الاحساس الجماعي » قريحته ، ثم لانها توحى بشيء من التراثية اي محاولة لربط هذا الشعر بالتراث ، وهو شيء قد انقذته منه لفظة « حر » انقاذاً يزيد على ما تستحقه طبيعته بكثير ، واعتقد ان كل محاولة من هذا القبيل لن تستطيع ان تطمس مصطلح « الشعر الحر » لسهولته وشيوعه والابتهاج بايحاءات الحرية فيه .

واما مصطلح الشعر العمودي فانه ايضا مصطلح قاصر ، لان كل شعر عمودي اذا اعتبرنا « نظرية عمود الشعر » في اوسع مدلولاتها ، وابسط مثل على ذلك ان هذا الشعر الجديد المفصن لا يزال يجري على الاوزان القديمة ، فهو من ناحية الوزن عمودي . ثم ان هذه التسمية ان اريد بها الاستخفاف بالشعر القديم او الغمز من قيمته فهي تسمية ماجنة تنطوي على حق كثير وجهل اكثر . ولهذا يمكننا ان نسميه الشعر المشطر ، فهذه التسمية تشمل القصيد والموشح والمسمط والدوبيت وكل ما جرى على سياق الاشطار المتساوية .

ومن الطبيعي ان نسأل - في هذا الصدد - اين يقف هذا الشعر اليوم ؟ ومن اجل ان نتصور ذلك على نحو مقارب نستشهد برأين متباعدين عن هذا الشعر نفسه ، اولهما راي لنازك الملائكة التي كانت من اول رواد هذه الحركة واشدهم في البداية تحمساً لها ، وراي نازك ذو طرفين اولهما يمثل موقفها من ذلك الشعر عام ١٩٦٢ حيث تقول « مؤدى القول في الشعر الحر انه ينبغي الا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لان اوزانه لا تصلح للموضوعات كلها ، بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية ، ولسنا ندعو بهذا الى نكس

الحركة ، وانما نحب ان نحذر من الاستسلام المطلق لها ... » (١) والطرف الثاني وهو اشد اتصالا بمستقبل ذلك الشعر جملة يمثل عام ١٩٦٧ ، وفيه تقول نازك : « واني لعلى يقين من ان تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء الى الاوزان الشطرية بعد ان خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها ، وليس معنى هذا ان الشعر الحر سيموت وانما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض اغراضه ومقاصده دون ان يتعصب له ويترك الاوزان العربية الجميلة » (٢). ورغم انتقال نازك في طرفي هذا الرأي من النصيحة الى التنبؤ ، فان ثمة شبهة قويا بين الموقفين وهو ايمانها بأن هذا اللون من الشعر سيتحدد وجسوده ويتعايش مع ألوان أخرى من الشعر المشطر ، كل ذلك يصدر عن شاعر واحد في آن معا ، ولا تعني تعايشا بين تيارين أو مدرستين ، لان الشاعر الواحد بحاجة الى أن ينوع في شعره بين الشعر الحر والمشطر بحسب تنوع الموضوعات ، وصلاحيه شكل لموضوع دون آخر ، وربما كان هذا هو معنى قولها « سيتوقف » ثم قولها بأنه « لن يموت » ، فان بين التوقف وعدم الموت ، مرحلة وجود أشبه بالموت لانها حال من « التجمد » أو « التجميد » ، ولو قالت « سيتحدد » لكان ذلك أقرب الى الدقة فيما تحاول أن تصدره من نبوءة أو حكم .

اما الرأي الثاني فانه لادونيس ، ورأيه هذا منبث في مختلف كتاباته ، غير أنه قلما يصدر حكما على ما هو موجود ، وانما يحاول في الاغلب أن يتصور كيف يجب أن

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٤٨ .

(٢) مقدمة « شجرة القمر » (ديوان نازك ٢ : ٤٢٢) وتاريخ المقدمة

يكون الشعر ، كيف تكون علاقته بالثورة ، بالتراث ، ما معنى التجديد ، ما دور اللغة ، كل ذلك في اطار التصور لما يجب أن يكون عليه « التكامل » الكلي ، من خلال عمليتي الرفض والتجدد المستمرين . ومع ايمان أدونيس بالمرحلة في العلاقة الجدلية بين الشعر والجمهور ، فان تصوراته مجتمعة قد تفسر على أن هذا الشعر الجديد لم يبلغ شوطا يحقق به حتى ما يريده له أدونيس في هذه المرحلة الراهنة ، فكيف بالمراحل التالية التي تتطلب تنوعا في الابداع ورفضاً لما يعد مقبولا لهذه المرحلة . واذن فان أدونيس يقف موقفا مناقضا لموقف نازك ، فبينما ترى هي أن هذا الشعر قد فقد الاسباب الداعية لشمولية جوانب الحياة المعاصرة ، كما فقد دواعي الحماسة المتطرفة من أجله ، يرى أدونيس أن هذا الشعر لم يستطع بعد أن يحقق الدور الشعري الصحيح في التحرر التام من السلفية والنموزجية والشكلية والتجزئية والفنائية الفردية والتكرار ، ذلك أمر قد يستخلص من مجمل آراء أدونيس ، ولكنه في أحد المواقف يصرح بهذه الاتهامات أو ببعضها حين يقول : « المشكلة الآن في الشعر العربي الجديد لم تعد في النزاع بينه وبين القديم ، وإنما أصبحت في معرفة الجديد حقا وتمييزه ، فالواقع أن في النتاج الشعري الجديد اختلاطا وفوضى وغرورا تافها وشبه أمية . وبين الشعراء « الجدد » من يجهل حتى أبسط ما يتطلبه الشعر من ادراك لاسرار اللغة والسيطرة عليها ، ومن لا يعرف من الشعر غير ترتيب التفاعيل في سياق ما ، ومع ذلك يملأ كل منهم الجرائد والمجلات بتفوقه وأسبقيته على غيره وبمزاعمه أنه نبي الشعر الجديد ورائده . بل اننا مع القائلين أن الشعر الجديد مليء بالحواة والمهرجين » . (١)

(١) زمس الشعر : ٢٣٦ - ٢٣٧

ان في حدة هذه الصراحة ما يسوغ ذلك التضايق الذي شعرت به نازك ازاء كثير من المحاولات الشعرية المعاصرة ، ولكن الفرق بين الموقفين هو الفرق بين احساس بشيء من التشاؤم تجاه امكان خلوص هذا الشعر من زيف كثير علق به ، وبين ايمان متفائل بأن الشعر - الرؤيا - قد يتحقق ، بل لعل جانبا منه قد تحقق على يد قلة - او على يد واحد - من الشعراء .

ومهما يكن من تقارب بين بعض جوانب هذين الرايين فاني ارى ان الحقيقة تقع في مكان ما بينهما : ذلك ان هذا الشعر الذي تسميه نازك شعرا حرا لم يعد تلبية لرغبة في التجديد الشكلي - كما بدأ - وانما أصبح مع الزمن طريقة من التعبير عن نفسية الانسان المعاصر وقضاياه ونزوعاته فهو يتطور في ذاته كلما تطورت المداخل لفهم تلك النفسية ، والمبادئ المطروحة لحل تلك القضايا ، والوسائل الجديدة للكشف عن ضروب اللقاء والصراع في تلك النزوعات ، ويجب ان نتوقع استمرارية في هذا التطور ، لا عودة الى الوسائل السابقة ، حتى امد غير قصير ، خصوصا اذا تصورنا ملازمة هذا التطور لامرين هامين ، اولهما : ان الزمن سيخلق اجيالا لا تعرف من صور شعرنا القديم وضروبه الا اصداء يسيرة تفرضها النظرة التاريخية ، وانما هي اجيال قد تغذت بهذا الضرب الجديد من الشعر ، ووجدت فيه صورة لما تبحث عنه في الحاضر وبعض اسقاطات على ما ترغب تحقيقه في المستقبل ، وثانيهما : ان الشعر غير منفصل ولا منعزل عن ضروب التعبير الاخرى في القصص والمسرح والسينما والرسم والموسيقى ، واذا كان التغير في هذه الضروب شاملا ، متطورا ، (وكان ذلك كله بسبب التغير المستمر السريع في منطلقات العلم والتقنية والكشوف المتتابعة) فليس من الطبيعي ان يستقل الشعر بالارتداد الى صور التعبير

القديمة . نعم ان شيئاً من الماضي قد يمكن بعثه في سياق هذا التطور - او على الاصح قد يمكن استخدامه وتحديثه ، لا لقيمته للماضي بل لقيمته للحاضر ، ولكنه بهذا نفسه لن يظل ماضياً . ثم ان هناك حقيقة تتصل بما سبق ، ويجب الا نفعل عنها ، وهي ان هذا الشعر يمثل جزءاً من موجة عالمية طاغية ، فاذا لم تكن هذه الوحدة الكبيرة هي التي تمده بالقوة والاستمرار ، فان طغيان الموجة وحده كفيل بأن يدفعه شوطاً طويلاً . ولدينا في طغيان الموجة المحلية امثلة كثيرة من شعراء تحولوا بقوتها نحو الشكل الجديد ، فكيف اذا كانت الموجة عالمية تغري الشاعر بأن يرتبط بما وراء حدود البلد او الاقليم ويترجم شعره الى عدة لغات ، ويجد الاعتراف بشاعريته على نحو يتجاوز الرقعة الضيقة ؟ واذا كان لا بد من التمثيل فلناخذ مثالين بارزين هما الفيتوري وبلند الحيدري بين الشعراء المعاصرين ، فقد اصدر الفيتوري ديوانه «اغاني افريقيا» و «اذكريني يا افريقيا» وفي الثاني منهما اخذ يتجه نحو الشكل الشعري الجديد ، (ليس قبل ١٩٦٤) مع ان الشكل القديم في ديوانه الاول لم يكن يشكو ضعفاً او قصوراً ، بل كان يعد من حيث تعبيره عن المشكلات الافريقية من استعمار وعبودية وتمييز وعنصرية غاية في الاداء ، ولكنه تحول ... ولم يضعف في تحوله ، رغم صعوبة ذلك ، اما بلند الحيدري فقد كان اول ديوان له هو « خفقة الطين » (١٩٤٤) (٤) وهو يمثل طاقة شعرية فائقة ، استعاض عنها بلند حين تحول الى الشكل الجديد بالعمق الفكري ، ولكن ذلك العمق لم يستطع - فيما ارى - ان يكون بديلاً لتلك الطاقة الشعرية .

وراي ادونيس - وان كان اقرب الى فهم طبيعة التطور ومتطلباتها - لا يزال يشكو من الطموح المثالي ، ذلك انه اذا كانت « الوحدة المنتظرة هي التي يجب ان تتم بين فن

ثوري يرفض البنية الثقافية القديمة في الحياة العربية ،
 ونظام ثوري يرفض بنيتها الاقتصادية - الاجتماعية « (١)
 فان عدم تحقق احد طرفي المعادلة يشل من قدرة الطرف الثاني
 على ان يتحقق كاملا مثلما يعوق ظهور الوحدة المنتظرة وفي
 هذا المجال علينا أن نقر بالمرحلة عمليا لا نظريا وحسب ،
 ومعنى ذلك أن نربط بين الواقع والنموذج الفني ، فلا
 نتحدث عن النموذج بحسب ما يجب أن يكون ، وانما بمعيار
 صلته بالواقع . وهذا أمر قد يقلل من شغفنا بالتنظير
 المسبق ، ويوجه أكثر جهودنا الى أن ندرس وندقق ونتفحص ،
 ونعزل من خلال الوقائع المعطاة ، والحدود والابعاد التي
 أبرزها الامكان . ألم يقل ادونيس نفسه في مراجعة له على
 مجموعة قصائد نثرية لانسي الحاج : « في مجموعتك صراخ
 يفتح باب الرعب . . صحيح أن الصراخ قلما يكون وسيلة للشعر ،
 لكنه في هذه اللحظة من تاريخنا قدر نفسي بحكمنا » (٢) ،
 ان الصراخ - لن يكون بأي منطق - وسيلة للشعر ،
 ومع ذلك فقد قبله ادونيس لانه « قدر نفسي »
 لبعض الناس في مرحلة تاريخية ، وهناك مستويات
 أخرى كثيرة يحاكمها ادونيس بمنطق « المثل الأعلى » ،
 ولا بد هنا ، من موقف موحد ، لا يتطرف الى
 هذه الناحية أو تلك بحسب المزاج أو احياءات اللحظة
 العابرة .



(١) زمن الشعر : ١٨٢ .

(٢) المصدر السابق : ٢٦٨

دلالة البواكير الأولى

القصيدتان اللتان وصفتا بأنهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشعر ، وهما قصيدة « الكوليرا » لنازك ، وقصيدة « هل كان حبا » للسياب (١) ، لا يصلح اتخاذهما مؤشرا قويا على شيء سوى تغير جزئي في البنية ، فأما الأولى فإنها خيب موسيقي لذلك الموكب المخيف الذي يمثله الموت، ووصف خارجي للوصول الى إثارة الرعب - دون القدرة على اتارته - باختيار مناظر يراد بها أن تُصوّر هول الفجيعة ، وأما الثانية فإنها تنطلق من محاولة لتحديد معنى الحب هل هو نوح وابتسام أو خفوق الاضلع عند اللقاء ، ثم تتردد فيها الشاعر بين تصوير للغيرة والشك والحسد للضوء الذي يقبل شعر المحبوبة ، ولولا تفاوت ضئيل في بعض الاشطار دون بعض ، لما ذكرت هذه القصيدة أبدا في تاريخ الشعر الحديث .

اذن فان اختيار هاتين القصيدتين لدراسة معبالم الاتجاهات لهذا الشعر في البداية لن يوتي نتيجة تلفت الانظار ، ولهذا كان لا بد من تجاوزهما ، زمنيا ، الى نماذج مما جد بعدهما ، وبين العمد والعفوية ، أراني اختار لهذه الغاية ثلاث قصائد للرواد الثلاثة الأوائل ، وهي : قصيدة « الخيط المشدود في شجرة السرو »

(١) القصيدة الأولى في ديوان نازك ٢ : ١٣٦ والثانية في أزهار واساطير (منشورات دار الحياة - بيروت) : ١٣٩ وتبدو القصيدة الثانية - في هذه الطبعة - نافصة قد سقطت منها بعض المقاطع .

لنازك (١٩٤٨) و « في السوق القديم » للسياب (غير مؤرخة ولكنها ربما لم تتجاوز ١٩٤٨) و « سوق القرية » للبياتي (حوالي سنة ١٩٥٤) مع الاستعانة في تحليل القصيدة الثالثة ، بقصيدة رابعة للبياتي عنوانها « مسافر بلا حقائب » وكلتاهما من ديوانه « أباريق مهشمة » . (١)

ومن أجل أن اضع الفارئ في جو قصيدة نازك « الخيط المشدود » أقول انها قصة محب كان يظن واهما أن الحب في قلبه قد مات ، ولكنه عاد الى المعاهد الاولى لذلك الحب ، واقترب من « البيت » والهواجس تقول له ان صاحبينه ما تزال على عهده وانه سيلقاها ولا بد ، وبعد احجام يدق الباب ، فلما لم يجبه صوت ، يفتحه فيرى في ظلمة الدهليز وجهها شاحبا ، هو وجه الاخت (اخت المحبوبة) ، ويقف السؤال في فمه وهو يحاول ان يقول : هل ويجيئه الجواب ، انها « ماتت » ، وفيما هو يسمع هذه الكلمة الرهيبة وهي تتردد في اذنيه كالمطرقة ، يتعلق طرفه بخيط مشدود في شجرة سرو قائمة في باحة البيت ، وبين رنين اللفظة الداوي يملأ الليل صراخا : « ماتت . ماتت » وبين الخيط المشدود تتوزع نفسه نهبا متقسما ، ويطول به الوقوف ، وهو غائب عما حوله ، تتجاذبه القوتان الطاغيتان ، ثم يعود - وهو ما يزال يسمع الصوت - والخيط في يده يعث به ويلفه حول ابهامه .

على هذا الوجه تبدو القصيدة تصورا ذاتيا لما سيحدث في المستقبل ، فهي حلم أو نبوءة أو أمنية تصور العودة ومد العواطف المستشرفة للقاء حتى الذروة ، ثم الصدمة النفسية ثم التمزق ثم العودة الثانية (عودة المحب ادراجه مضطربا آيسا) ، فهي اذن قصيدة وجدانية ذاتية ، ومن

(١) هذه القصائد الاربع ترد في الملحق .

خلال هذا التلخيص تبدو عادية في رومنطيقيتها . ولكنها ليست كذلك لاحتوائها على عناصر شعرية رفعتها فوق ذلك المستوى .

وقبل الحديث عن تلك العناصر لا بد من الإشارة الى ان الشاعرة اهتمت في فاتحتها بابرار الجو المكاني والزمانى « الشارع المظلم – الليل – اشجار الدفلى » وهو جو ذو صلة بالذكريات ، غير ان رسم مثل هذا الجو وتحديد معالمه يعد متكأ اثرا لدى الشاعرة في كثير من قصائدها السابقة واللاحقة ، كأن تقول : « في سكون المساء / في ظلام الوجود » أو « كان المغرب لون ذبيح / والافق كآبة مجروح » أو « في الكرادة في ليلة امطار ورياح » ... الخ ، وغالبا ما تكون هذه التوطئة ايدانا بقص حكاية ، وقد عمدت في هذه القصيدة الى هذا الشكل القصصي نفسه ، لانه شكل قابل للنمو الطبيعي بين طرفي « العقد والحل » ، ولانه يتلاءم بقوة وتلك الحرية التي اختارتها في سياق التفعيلات المتفاوتة ، وقد مكنها الشكل المتحرر والقالب القصصي من ابراز امر ثالث وهو : التعمق في تحليل نفسية المحب وربط تلك النفسية بمظاهر الطبيعة ، واخراج بعض كوامن تلك النفس على شكل حديث ذاتي او مونولوج داخلي ، يعكس الاستشراف والقلق والتذكر والتردد والحيرة والابلاس والتعب الذي يشرف بصاحبه على الانهيار .

ويمثل « البيت » عنصرا هاما في قصيدة نازك ، بل في كثير من قصائدها :

وترى البيت اخيرا
بيتنا ، حيث التقينا
عندما كان هوانا ذلك الطفل الغريرا
وترى البيت فتبقى لحظة دون حراك
« ها هو البيت كما كان هناك »

لا لانه وحسب ، موطن اللقاءات والذكريات ، بل لانه
أيضا بيت العائلة ، وحين يفتح المحب بابه يجد الاخت
شاحبة حزينة على فقد اختها ، واختيار هذا المكان للقاء
يوحي أن هذا الحب كان عفيفا نقيا ، يتم تحت سمع العائلة
وبصرها ، ولا غرابة اذا أصبح هذا البيت في شعر نازك هو
نفسه « المعبد » ، وانتقل الحب الى جو ديني من الصفاء
والعفة ، حتى ان المحب العائد لا يتصور الا روعة اللقاء ،
والتحايا التي تعود أن يسمعها :

وستلقاني تحاياها كما كنا قديما

وستلقاني

لا غرابة اذن أن نجد العنصر الاكبر في هذه القصيدة شبه
ديني يقف بين مصراعي التوبة – والعقاب ، فقد عاد المحب
تائبا :

ها أنا عدت وقد فارقت أكداس ذنوبي

وقد جاء يرجو « التطهر » في معبد الحب ، برؤية جميع
الرموز التي تربطه بالماضي : الطريق ، اشجار الدفلى
والنارنج والسرو ، السلم ، الباب ذو اللون العميق ، الممر
المظلم الساكن ، ولكن التوبة جاءت متأخرة ، ومن ثم لم تكن
مقبولة ، وكان لا بد من العقاب ، وقد جاء هذا العقاب قاسيا
يوحي بالتشفي والشماتة ، والمحبوبة تحت الثرى في مكانها
« الداكن الساجي البعيد » ترى آية صاعقة عنيفة وقعت
على ذلك المحب الذي لم يعد في الوقت المناسب . وكان
العقاب ضياعا للماضي كله وانطفاء لرموزه المختلفة – عدا
رمز واحد – ثم ضياع المحب في الحاضر (والمستقبل) لانه
اصبح مجردا من ماضيه ، ومن الواضح أن هذا العقاب
يقف موازيا لتضحية المحبوبة ، وموتها ، في القصيدة ، ولكن

علينا أن نتذكر أن الشاعرة - في عدد غير قليل من قصائدها - تلح على هذا اللون من الحب الذي يلتبس حيناً بالعداوة :

نحن اذن أعداء
وان تكن تجمعنا أحلام
من أمسنا اودت بها الايام
كما يلتبس حيناً آخر بالبغض :

وابغضتك لم يبق سوى مقتي أناجيه
واسقيه دماء غدي وأغرق حاضري فيه
وان هذا البغض يفضي الى القتل ، ولكنه يتمخض عن
قتيلين (كما في القصيدة التي أدرسها) :

و كنت قتلتك الساعة في ليلي وفي كاسي
.....

فادركت ولون اليأس في وجهي
باني قط لم اقتل سوى نفسي

وليس هذا تصويراً للحظات متفاوتة متقلبة بين الأمل
واليأس ، وإنما هو هرب من هذا العائد ، لأنه لن يكون
نفسه ، لن يحمل صورته السابقة ، وإنما سيكون شخصاً
آخر مختلفاً عن الصورة التي ارتسمت في النفس :

ولو جئت يوماً - وما زلت اوتر ألا تجيء -
لجف عبر الفراغ الملون في ذكرياتي
وقص جناح التخيل واكتابت أغنياتي

انه هرب من المفارقة القائمة بين الواقع والخيال ، واقع
المحبوب العائد ، وصورته المثالية المتخيلة ، على ذلك يصبح

موت المحبوبة في القصيدة ضروريا لا لانه يحقق العقاب وحسب ، بل لانه يبقى على الصورة المثالية دون أن تتشوه اجزاؤها .

وتتكىء القصيدة على عنصر آخر متصل بالعنصر السابق شبه الديني ، بل هو يوسع من حدوده ، لانه يجعل الاثارة متصلة بالشعائر مطلقا ، واعني بذلك ترديد الكلمة السحرية التي تعتبر مفتاح القصيدة وشارة التحول فيها ، وهي لفظة « ماتت » لفظة تنبعث من كل النواحي وتردها الظلمات وشجرات السرو والعاصفات وتصل أصداؤها الى النجوم ؛ واحساس الطبيعة بهذا الموت ، دليل على أن المحبوبة قد أصبحت جزءا من تلك الطبيعة كما انه دليل على فداحة الفاجعة ، هذا من ناحية الدلالة المعنوية أما من حيث تأثير اللفظة في بناء القصيدة فانها حوت حركتها الى جمود اذ بها انتهت القصة ، واستعوض بدويها الذي يرن في كل مكان عن نبضات الحياة وعن حيوية التحليل النفسي ، ولهذا شغلت من القصيدة أربعة مقاطع (من بين سبعة) .

ولولا ان الشاعرة اوجدت في قصيدتها عنصرا ثالثا مهما - بل لعله أهم عناصرها - لتوقفت حركة القصة عند نهاية مألوفة ، وذلك العنصر هو الخيط ، وهو سر تعلق المحب بتفسير ما يظنه من لغز فيه ، وهو تميمته (تعويذته) التي استعان بها على طرد اثر الكلمة السحرية « ماتت » ، ووجوده هنالك مشدودا في شجرة السرو جعل المحب يهرب من مجال المسموع الى مجال المنظور ، وبدلا من أن تصعقه اللفظة السحرية ، بشدة وقعها الرهيب ، تلقى « الخيط » عنه لعنتها حين أمسكه وأخذ يعبث به ، ففدا أداة « تسريب » للسموم التي كانت تنفثها في نفسه لفظة « ماتت » . ذلك أن حروف لفظة « ماتت » - في رسمها -

كانت تبدو له كالمشنقة ، « كل حرف عصب يلهث في صدرك رعبا » كما أن الخيط كان صورة من المشنقة أيضا ، كان « حبالا من جليد » ، وقد هرب المحب من مشنقة حقيقية الى أخرى رمزية ، وكانت حياته - في نظرس الشاعر - ضرورية ليتعذب ويقاسي أهوال الندم ويفرق في لجج الضياع . وقد كانت الشاعر قادرة على أن تجعل ذلك الخيط جزءا من الذكريات ، فيصير في يد المحب شيء من الماضي ، ولكنها أبت حتى ذلك عليه ، إذ أنه بعد فراق شهرين ، عاد ليرى الخيط وهو لا يدري متى شد في موضعه؟ ومن شده ؟ ولماذا علقوه ، انه شيء لم يكن له في تاريخ الحب علاقة بالمحبة ، ومع ذلك فقد تعلق به المحب ، لعله أن يكون أثرا من آثار تلك التي ماتت ، لعله ... ألم يكن مشدودا الى شجرة السرو ، وهذه الشجرة ترمز الى المحبة ، أتراها هي التي وضعت هناك ليرمز الى انها أحكمت ربة الموت حول نفسها وحول حبه وحول الماضي ... ؟ علالة نفس هي كل ما تبقى له من « الحب العميق » ، وعدم اتصال الخيط بأي شيء من ذكريات الماضي يعمق مشاعر التشفي والشماتة ، ويومئ في سخرية خفية الى أن المحب حين فقد كل شيء انتحل لنفسه وجود لغز حسبه متصلا بالماضي ليتأمله ويتقوى بتأمله على البقاء .

وقد قسمت الشاعر قصيدتها في سبعة مقاطع (أو دورات) ، ولكن هذه القسمة لم تكن ذات قيمة في البناء الفني للقصيدة ، لأنها لا تمثل مراحل دقيقة في نموها واسترسالها ، ولهذا يستطيع الدارس أن يغفل هذا المظهر دون أن يجور بذلك على المبنى العام للقصيدة ، وهو مبنى قائم في جملته على التوازي المستمر بين شيئين أظهرهما : موت « البطلة » وتحولها الى جزء من الطبيعة الام المخصبة تلك الطبيعة ترثي المحبوبة الى الكون بترديد الخبر عن

موتها ، كانه القوة السارية في تلك الطبيعة ، وحياة « المحب » والسخرية من تلك الحياة اذ يحاول استمداد البقاء من عنصر مجذب ميت تافه صغير هو « الخيط » ، وبين هذين المتوازيين تقع المتوازيات الاخرى من حركة وتوقف ، وتوبة وعقاب ، ومسموع ومنظور ، وراحة ابدية وعذاب مستمر ، والتطهر بالموت (دون ذنب) والحرمان من التطهر (وبقاء الذنب) ، الى غير ذلك من صور التوازي .

هذا المبنى المتوازي ليس هو الذي يمنح القصيدة لونا جديدا ، لانه موجود في الشعر الكلاسيكي ، كما ان منحاهما الرومنطقي لا يمنحها جدة وانما يلحقها بتيار عريق في التاريخ الشعري ، ومع ذلك يحس القارئ لهذه القصيدة انها تنفرد بسمات مميزة : ومن ابرز تلك السمات طريقة خلق التوازي ، وخلق الجو شبه الديني ، والالتفات الى العناصر الصغيرة التي بها يكتمل نظام المبنى ، فهل هذا كله من اثر انتحال شكل جديد ؟ مهما يكن الجواب على ذلك ، فان هذا الشكل قد يسر الجانب التحليلي ، وقوى العنصر الدرامي ، وجعل للتوازي مجالا واسعا ، وسيجد من يدرس شعر نازك ان هذه القصيدة تعد معلما على التيار الكبير في ذلك الشعر ، من حيث الاحتفال بالبناء والتحليل والدرامية وبسط التمهيدات المكانية والزمانية ، والتمرس بمشكلة الموت وبالزمن ، والاغتراف الكثير من الذاتية ذلك الاغتراف الذي يجعل التوجه الى الخارج امرا مرهقا غير سهل بل قد يستعصي على الشمولية والاحكام ، فليس غريبا اذا وجدنا نازك تستقل باتجاه خاص في الشعر يصعب التحول عنه .

وقد سار بدر شاكر السياب في قصيدته « في السوق القديم » على الطريق الذي سلكته نازك من حيث قسمة

القصيدة في مقطوعات أو دورات (بلغت احدى عشرة دورة)
وهي أيضا في هذه القسمة تشكو ما تشكوه قصيدة نازك ،
من حيث ان تلك الدورات لا تعبر عن مراحل محددة في
بناء القصيدة ، ومن ثم فان اغفالها لا يعد اخلافا بطبيعة
ذلك البناء ، غير ان السياب - على الضد من نازك -
لم يحصر القصيدة في جو البيت أو المعبد ، وانما جعله ارحب
من ذلك حين اتخذ السوق مسرحا لقصيدته ، غير ان هذا
التغير يجب الا يخدعنا طويلا ، فان الوحدة مضروبة على
هذا السوق نفسه لان الوقت ليل ، وقد خلا من البائعين
والمشتريين ومن الجالسين والماشين ، سوى بعض العابرين
الذين لا تتجاوز اصواتهم الغمغمة ، وانما فعل الشاعر
ذلك ليتيح لنفسه عمق الاحساس بالغربة في ذلك الجو
الليلي الذي بسطه - كما فعلت نازك ايضا - فاتحة
لقصيدته ، ولانه يخشى ان تشغله الاصوات عن تأمل
أمرين : الاول : البضائع التي يحتويها السوق ، والثاني
ما تثيره تلك البضائع من ذكريات أو ما تفتحه من كوى
على المستقبل ، وليس للأمر الاول من قيمة الا لانه يؤدي
الى الثاني . ويسير « الغريب » في السوق فيرى الاكواب
والمناديل (ادوات حفلة عرس) ولكن الشموع هي اشد
ما يجذب انتباهه ، لانها تذكره بقلبه الذي كان حيويا ثم
أخذت حيويته في الانطفاء مثلما هو مصير كل شمعة ، وفجأة
يتذكر كيف عاد النور الى قلبه بظهورها - أعني فتاته -
لتنقذه من وحدته ، ولكنه كان يحس انها ليست هي ، وان
أحلامه في أخرى سيمضي باحثا عنها ، الا ان الاولى أكدت له
انها هي معقد أمانيه ، هي الحبيبة التي طال انتظارها ، غير
انها تنبأت له بأنه لن يحقق حلمه ببناء بيت على الرابية
مضاء بالشموع ، وتضعه بين « قرني المعضلة » حين تقول
له :

انا أيتها النائي الغريب
لك أنت وحدك ، غير اني لن اكون
لك أنت - اسمعها ، واسمعهم ورائي يلعنون
هذا الغرام

سيبقى لا ثواء ولا رحيل ، سيحاول السير فيجد ان قدميه
مسمرتان في مكانهما ، ويستنجد بارادته ، لا بد من المضي
لللقاء تلك التي تنتظره ، لانه يحس بقسوة الشموع التي
ستضاء في عرس تلك المتشبهة به - وهي ليست له - ، لا
بد من المضي ، فترتخي يداها عنه ، ليجد نفسه واقفا حيث
هو لا يستطيع ان ينقل قدما .

نحن اذن مرة اخرى في جو رومنتيقي : غريب في جو
حزين وذكريات حزينة ، فالسوق كئيب والحوانيت كأنها
انغام تذوب والانغام التي تتأدى فيه حزينة والنور شاحب
ووجوه العابرين شاحبة وكلامهم غمغمة ، والاشياء - بسبب
الضوء الباهت (او بسبب نفسية الغريب على الاصح)
توحي بتنبؤات كئيبة : فالاكواب تحلم بالشراب والشاربين ،
وربما حشرجت فيها الحياة وبردت ، والمناديل حائرة لانها
تنبئ عما سيحدث في المستقبل من مناظر وداعية ، يضوع
فيها العطر او يضرجها الدم الذي يتقطر . مغمغما « مات .
مات » - تماما كما فعلت الطبيعة في قصيدة نازك ، الا ان
الكلمة هنا ليست سحرية ، ولا تتردد سوى مرتين ، وتنقطع
النبوءة عند هذا الحد ، فيما يتصل بالمناديل ، لان سلعة
اخرى شغلت انتباه الغريب وهي الشموع التي يراها - بعين
بصيرته - وقد اوقدت في المخدع المجهول ، في مكان ما
في جنوب العراق ، وحيث عاش الغريب يحلم « بالصدر
والفم والعيون » ، وطال به الحلم :

بين التمطي والتشاؤب تحت أفياء النخيل

حتى خبت شمعة قلبه وأعادت إيقادها - مؤقتا - تلك التي « أنت هي والضياء » .

حتى هذا الحد أنهى الشاعر ثماني دورات من قصيدته وهو يصور انعكاس مواجهه النفسية على الأشياء ، وقدرة تلك الأشياء على الاثارة التنبؤية لما يكنه المستقبل ، فهو غارق في حلم أو سائر في النوم ، تلوح لعينيه المغمضتين رؤى المستقبل ، كما تلوح له - في هذا الوضع - نافذة تضاء ، والنافذة التي تضاء في شعر السياب تقترن بالطفولة (شناسيل ابنة الجلبي) وبالحب وبالمراة المتمناة وبالامل العريض ، ولكنها هنا ترد عابرة وكأنها حشو في القصيدة ، وهذا السائر في النوم لا يرى الا بعض الأشياء التي تتخذ في حفلات الزواج ، حتى اذا لاحت المنتظرة ظنها الفتاة التي سيقترن بها ، ولكن حين وضعت في منطقة « الما بين » (1) - لا يأس ولا رجاء ، لا ثواء ولا رحيل - كان أقسى ما تصوره أن يحس بأن الشموع ستوقد في زفافها لغيره :

ليس احداق الذئاب

أقسى علي من الشموع

في ليلة العرس التي تترقبين

وكما هرب المحب في قصيدة نازك من صعقة الكلمة السحرية الى الخيط ، هرب الغريب في قصيدة السياب الى ارادته ولاذ بها يستنجد بها ، مصمما على الرحيل ، ليلقى الاخرى ، « سوف أمضي ، سوف أسير » ثم ليجد نفسه وقد أحاط به العجز من كل ناحية ، ذلك لانه عقد هذه الارادة ببقاء امرأة متوهمة لا وجود لها ، عند طرف السراب ، في

(1) أعني منطقة واقعة « بين بين » ، فاما ما أثبتته في المتن ، فهو مما يكرره البياني كثيرا في تصوير هذه المنطقة البرزخية .

الجنوب ، حيث حدثنا أن حياته هنالك مرت في صورة حلم طويل لم يتحقق منه شيء ، ولم تظهر فيه أية امرأة .

قصيدة السياب قسمان يكادان يكونان متميزين :
تصورات بين الماضي والمستقبل أو سلسلة من الهواجس
الحلمية ثم صراع - في الحلم - بين الواقع والمستحيل ،
والقسم الاول هو الاطول ، اذ طال به التلدد في جنبات
السوق حتى وقع بصره على الشموع وكانت وقفته عند
الكوب والمناديل (رغم صلتها بحفلة الزواج) غير متسقة مع
الوقفة الطويلة التي وقفها عند الشموع بل ربما لم يكن
ربط الجزئين معا في هذا المبنى الا بشيء من التجاوز
والتقدير .

ومع ما في قصيدته من تشابه بقصيدة نازك الا ان الفروق
بينهما واسعة ، لا في أن السياب هنا استسلم لروابط
واهية في اطالة القصيدة وحسب ، بل لانه ما يزال يعنى
بالتصوير الخارجي ، لا بالتحليل الداخلى ، ويذهب مع
الاستطراد حيثما اتجه به ، واذا كان للشكل الجديد لديه
من أهمية ، فان أهميته تكمن في القسم الثاني حيث استقوت
الناحية الحوارية ، على حساب التصوير الذي شغل أكثر
القسم الاول . ان السياب - سيظل مثل نازك - شغوبا
بالمشعر التمهيدي الذي يحدد الجو المكاني والزمانى ، بل
سيزيد على نازك في هذا المنحنى لانه سيحاول الشكل
الملحمي في قصائده ، ولكنه سيختلف اختلافا كبيرا عن
نازك في اتجاهه الشعري عامة وهذه القصيدة على دلالتها
لا تصلح أن تكون مؤشرا على جميع انعطافات السياب في
المستقبل ، لانها تجربة يحسن أن ينتقل عنها الى غيرها ،
ولانه تعرض لمؤثرات كثيرة عنيفة ظلت نازك بمعزل عنها .
ولكن مهما يكن من شيء ، فان القصيدة تنبئ أيضا أن

التحول الى الشكل الجديد لم يبعد بصاحبه كثيرا عن المنحى الرومنطقي الخالص ، حتى ذلك الحين (١) ، كما أنها من وجه آخر تدل على شففة بالاطالة - على حساب المبنى - وعلى قوة التداعي ، وعلى تعلقه الواقعي بإبراز مشكلة حرمانه من المرأة ، ورغبته الواقعية الطاغية العارمة في العثور على زوج وبيت ، وعلى حنينه الدائم الى « الجنوب » حيث القرية - (جيكور) - والام والنخيل والحقل الذي تموج به السنابل تحت أضواء الغروب ، وإذا كان السياب في هذه القصيدة لم يلجأ الى الكلمة - التعويذة (جالبة الخير أو طاردة الشر) فانه لجأ اليها في بعض قصائد هذه المرحلة مثل قصيدته « نهاية » (٢) حيث يردد ما قالته له الحبيبة « ساهواك » وسيلجأ اليها من بعد مقترنة بإيحاءات شعائرية خالصة (٣) . وقد يمكن ان يقال ان المحب في قصيدة نازك قد انتقل من المجتمع - عبر الطريق المألوف - الى وحدة المعبد ، وضاع في وحدته ، وان الغريب في قصيدة السياب قد ضاع في السوق ، أي في المجتمع ، أو في نوع منه (ولعل السوق هنا يرمز الى المدينة) ، وان كلا الضياعين يعبران بقوة عن اتجاهين مختلفين منذ البداية ، وستتسع مسافة الخلف بينهما في المستقبل .

ويتناول البياتي السوق في قصيدته « سوق القرية » ، ويحتفل بالتوطئة المكانية والزمانية مثل زميليه ، ولكن

(١) انظر دراسة لهذه القصيدة في كتابي « بدر شاكر السياب » (١٩٦٩) : ١٤١ - ١٤٤ ، وقد تغيرت بعض أحكامي على هذه القصيدة بعد اخضاعها لتصور جديد وقراءة أدق .

(٢) انظرها في ديوانه أساطير (النجف : ١٩٥٠) : ٥٩ - ٦٢ .

(٣) انظر مثلا قصيدته انشودة في ديوان له بهذا الاسم (بيروت ١٩٦٠) :

هذه التوطئة جزء من صلب القصيدة لا يراد منها أن ترسم
 جوا معيناً يصلح لما يليه - لان القصيدة كلها توطئة لشيء لم
 يقل من بعد - باستثناء لفظة « الشمس » التي تفتتح بها
 القصيدة ، فانها تصلح أن تكون تحديداً زمنياً كما تصلح
 أن تشير إلى معاناة المحتشدين في تلك السوق من شدة
 الحرارة . فالمنظر اذن في النهار لا في الليل ، وهو بذلك
 ضئيل الايحاءات الرومنطيقية لانه ضئيل الصلة بالحلم ،
 والشاعر هنا مشاهد ، وقد يبدو انه مشاهد محايد الا انه
 ليس كذلك ، فانه يعتمد على حاستين - متوازيتين توازياً
 مقصوداً في القصيدة - وهما حاسة البصر وحاسة السمع ،
 والاولى تسجل وكأنها آلة فوتوغرافية ، ولكنها في الوقت
 نفسه ، انتقائية ، والثانية تعي وتنقل حرفياً ما تعيه ،
 ولكنها ايضاً انتقائية فيما تريد أن تنقله . كل شيء هنا
 مرتب بالتناوب - على نحو عامد - بين المنظور والمسموع :
 والمنظور نوعان : اشياء ومناظر توحى بالفقر والتخلف
 « كالحمر الهزيلة والذباب وحذاء قديم ، وبنادق سود
 واطفال يصطادون الذباب ... » ، واناس طيبون حالمون :
 فلاح فقير يحلم بأن يشتري الحذاء القديم وحكيم صغير
 يبيع حكمته ولا يجد لها من يسومها ، وحاصدون متعبون
 يزرعون صاغرين للاقطاعي ويظلون جائعين ، فهم يحلمون
 يوماً أن يزرعوا لانفسهم ، وعائدون من المدينة يصرخون مما
 شاهدوه من أهوالها ويلوذون بحمى قريتهم ، وبائعة أساور
 وعطور (حيث يسمى الناس الى العشور على الحاجي
 والضروري فكيف يجدون ما يعينهم على شراء الكمالى !)
 وحداد دامى الجفن يستعيز بالحكمة عن كساد سلعته ،
 وبائعات كرم يحلمن بالازواج :

عيننا حبيبي كوكبان

وصدره ورد الربيع

في القصيدة حلم كثير بل سلسلة من الاحلام ، ولكن الشاعر نفسه ليس هو الحال الرومنطقي ، وانما هو يسقط الحلم على مجتمع هذا السوق (وهو نفسه مجتمع القرية) لان ذلك الحلم في حياة أولئك الفقراء الكادحين تعويض عن الحرمان ، واذا كان « الغريب » في سوق السياب قضى شطرا طويلا من عمره « بين التمطي والتثاؤب تحت افياء النخيل » فان القرية كلها تبدو للواقف في سوق البياتي « اكواخا تتشاءب في غاب النخيل » ، وكأن البياتي يقول في قصيدته : لماذا يختار الشاعر أن يمشي في الليل وحيدا في سوق قد خلت من الناس او كادت ليحلم بالحسب والمنتظرة ، ولا يحاول أن يرى السوق في واقعها الصحيح ، في رابعة النهار ، وفي القرية لا في المدينة ، ويستمتع الى أحلام الفقراء وتمنيات المعوزين ، انه ليس في حاجة أن يرى السوق حزينا لانه هو نفسه حزين ، شاحبا لان أحلامه شاحبة ، وما عليه الا أن يجيل بصره وسمعه ليدرك أن السوق بائس حزين ، دون اسقاطات ذاتية . ومن اللافت للنظر تلك المفارقة التي يقيمها الشاعر بين القرية والمدينة مستمدا حكمه على المدينة من تصور الفلاحين لها وهم يقولون لدى عودتهم منها :

يا لها وحشا ضرير

صرعاه موتانا واجساد النساء

والحالمون الطيبون

فهذه المفارقة تضيف الى بؤس الريفيين بؤسا جديدا : اين يذهبون ؟ انهم يفرون من قراهم وبؤسها وت خلفها الى المدينة فتفترسهم ببرائنها خبط عشواء ، فيعودون وقد ضاق عليهم المنقلب والمتردد يرضون بمعايشة الذباب ، واجترار الحكم البالية . ويتذكرون أن قريتهم - رغم قذارتهما

المادية - نظيفة معنويا لان اجساد النساء لا تباع فيها ،
وينسون وهم « الحاصدون المتعبون » انهم مسخرون
جسديا ومعنويا ليزرعوا صاغرين كي يأكل الاقطاعيون .
(وليس من شك في ان هذه القرية وتلك المدينة هما - من
بعد - قرية السياب ومدينته ، الا ان القرية تتوشح
بذكريات الطفولة وظلال النخيل والبراءة كما يكبر الوحش
الضئير وتطول انيابه وتشحد برائته ، حتى يصبح هولا
لا يطاق ، ولا نجاة منه الا بالعودة الى وداعة القرية
وسماحتها ، لان السياب سيظل دائما واحدا من « العالمين
الطيبين ») .

وليس في قصيدة البياتي ذلك المبنى الذي يمنح قصيدة
نازك ما فيها من روعة في الاحكام ، ولا فيها شيء كثير من
التحليل ، ولا فيها نزوع السياب الى الافتتان بحشد الصور
والتقاطها من كل مكان ، وانما هي محض « صورة » للسوق
في فترة زمنية محددة تقع بين حدة النشاط فيه واقفاره ،
نعم فيها ذلك التوازي الذي لا يختل بين المنظورات
والمسموعات ، ولكن لا شيء سوى ذلك ، وتكاد تعتمد الجانب
الاحصائي ، دون تدخل مباشر او تعليق موجه او اغراق
في استعمال الصفات ، وتكاد تتجنب الاثارة العاطفية - في
ظاهرها - وهي بهذا كله اقرب الى لوحة الرسم منها الى
القصيدة ، وهي من ثم غير متطورة من داخل الموجة
الرومنطيقية في الشعر العربي ، كما هي الحال في
القصيدتين السابقتين ، ولما كانت اقرب الى الرسم لم تحاول
شيئا من الدرامية الحوارية ، وكل ما افادته من الشكل
الجديد حرية الاختيار في الاحصاء ، وارسال الاقوال
والحكم دون توطئة لها بمثل « قال » او « يقول » . ومشاعر
الشاعر فيها محتبسة وراء سور - يكاد يكون مصمتا - من
الاقتصاد الدقيق في اسباغ الصفات والصور والاكتفاء

بالتسجيل ، فهو رغم حذبه على هؤلاء الكادحين ، في تعبيرات خاطفة في احياءاتها ، لا يبدي شيئاً من الرثاء لحالهم ، ولا يصرح بشيء من التفجع لهم ، ولا يستصرخ احداً لانقاذهم .

ليس في القصيدة فرد يقع تحت تقلبات العاطفة وتغير العلاقات أسيراً للضباع ، هنا مجتمع صغير ضائع ، كل فرد فيه ضائع لانه مرتبط بالمجموعة الضائعة ويحاول ان يتعزى بالحلم . وحضور الشاعر هنا جزئي ، لا شخصاني (وليعذرني اللغويون في استعمال هذه الصيغة) ، وهو أمر لم نألفه في الشعر الغنائي الذي يتطلب أن يكون حضور الشاعر كلياً . ذلك حضور أقرب الى تصور اليوت لمهمة الشاعر ، في أن يكون حيادياً ، الى أقصى ما يستطيع ، ولكن رغم أن حيادية اليوت قناع من الاقنعة الذاتية ، فإن هذه القصيدة تخرج على ما يريده اليوت نفسه ، من حيث أنها صورة مسطحة لا تنقل الرمز وأعماقه ، معا في آن واحد ، بل هي بعيدة عن أن تكون رمزا ، لأنها تنقل ما تنقل دون أن تقول - على المستوى الرمزي - أي شيء .

واذا كانت هذه القصيدة - كما قررنا من قبل - غير متطورة من داخل الموجة الرومنطيقية ، فهل نذهب لنبحث عن منتمى جديد لها ؟ لا أجد بأساً في ذلك لاننا نعلم حق العلم أن الاتجاه الى التجديد في هذا الشعر انما كان مستوحى من الاطلاع على الشعر الانجليزي - كما سبق القول - فلا ضير اذا نحن ذهبنا نطلب صلة لهذه القصيدة بمناخ آخر غير مناخ الشعر العربي . ان قصيدة نازك نفسها تذكرنا بقصيدة «سويني بين العنادل» (١) لاليوت ، من حيث البناء ، فقصيدة اليوت تزواج بين الرثاء والسخرية - رثاء البطل الحقيقي اغاممنون ، والسخرية من البطل المزيف

(١) العنادل : جمع مندليب .

المضحك « سويني » - الا اننا لا نعتقد ان نازك تأثرت قصيدة اليوت او انها كانت قراتها حين نظمت قصيدتها « الخيط المشدود » ، ذلك لانها اختارت - في بناء قصيدتها - منهج التوازي ، بينما ذهب اليوت في قصيدته الى التطابق - او الى ايهام التطابق - وبين المنزعين فرق كبير . أما قصيدة البياتي فانها - رغم رفعها للراية الحياضية الاليوتية على نحو ما - لا تتصل بمنزوع اليوت الشعري ولا تحتذيه ، ولعلها - من ثم - تنتمي الى مجال اخر .

وفي سبيل ان نهتدي الى هذا المجال دعنا نحدد مميزاتها الكبرى : انها قصيدة رغم التوازي فيها بين المسموع والمنظور ، شديدة الاهتمام - في ذلك الجو النهاري الحار المشمس - بالمنظور نفسه ، وليس المسموع فيها الا نتيجة للعناصر التي يتكون منها ذلك المنظور ، فهي بهذا المعنى صورة كاملة واضحة الجوانب مميزة العناصر ، وهي من وجه اخر ثورة على القصيدة التي تلتبس بالحلم ، صحيح ان الناس في داخل الصورة الكبيرة يحلمون ، ولكن الشاعر نفسه ليس حالما ، بل هو واقعي الى حد ان يكون « طبيعيا » في نقل ما يراه ، وهي من وجه ثالث ثورة على ان تكون القصيدة اعترافية ، اذ لو اعتبرنا القصائد الثلاث ، لوجدنا ان ما يقوله كل من نازك والسياب لا يعدو ان يكون فيضا اعترافيا لمواجد ذاتية في لحظة ما ، او جزءا من تاريخ عاطفي ، متخيل او حقيقي ، أما قصيدة « سوق القرية » فانها لا تؤمن بهذا الاعتراف ، ولا تقر به ، وهي تتجنبه قدر المستطاع ، ثم هي من وجه رابع بداية رؤية للحركة الجماعية وابتعاد عن الذات ، ترسم دون ان تنتقد ، ولكنها قد تتطور في المستقبل فتجمع - في صورة اخرى - بين الرسم والنقد معا في آن .

هذه المميزات تجعل منها تجربة جريئة ، لانها قد تكون نتاج تيارات مختلفة ، فالفصل بين القصيدة والحلم يذكرنا

بموقف الشاعر الفرنسي بول ايلوار الذي يجعل التمييز بينهما ضروريا لان الحلم يستهلك ويتحول بينما لا يضيع من القصيدة شيء ولا يتغير ، وكذلك هو الالاحاح على اهمية البصر في الرسم ايضا ، فانه ينتمي الى ايلوار نفسه ، ولكن الناحية الاحصائية في القصيدة ذات منتمى اخر ، غير بعيد ، فهو منتمى سريالي دون تحديد ، اذ نجد ان بعض قصائد السرياليين لم تكن سوى مجموعة من الاسماء صفت في نطاق واحد ، ويتصل هذا - من وجه ما - بنصاعة الصورة ووضوحها وصلابة حواشيها ، وذلك امر يلحق بمذهب الصوريين (اليماجيين) الذين كانوا يرون ان الشعر لا بد ان ينقل الاجزاء والعناصر بدقة تامة ، صلبة واضحة ، وان التركيز هو جوهر الشعر وحقيقته ، وفي النهاية يتفق هذا اللون من النقل مع الحيادية التي تتطلبها اليوت ، وذلك يعني تبرئة القصيدة من عناصرها الاعترافية الذاتية . فاما العنصر الاخير وهو التنبه للحركة الجماعية فانه قد اعان الشاعر على مبارحة النطاق الذاتي الاعترافي ، ولكنه قد يكون من وجه اخر بداية البقطة على آلام المجتمع وبؤس الكادحين ، بوحى من نظرة يسارية .

قد يكون في كل هذا التصور اسراف ، لا اريد به وجه التجني ، اذ انا لا اقول ان البياتي قد خضع لكل هذه المؤثرات حين كتب هذه القصيدة ، وانما نحن ازاء قصيدة تنقل لنا صورة للشعر لم نألفها من قبل ، ونحن حين نقرأها نستذكر مظاهر كثيرة كانت تجري في الشعر الاجنبي ، الانجليزي والفرنسي ، واننا اذا شئنا ان ندرس الشعر العربي الحديث ، فلا بد ان نكون على وعي بتلك المظاهر وما تمثله من تيارات ، فذلك حقيق ان ينير امامنا جوانب من الطريق ونحن نتحدث عن اتجاهات ذلك الشعر ، واذا كانت القصيدة نفسها تذكر بانتماءات شتى ، فليس معنى ذلك ان الشاعر

سيظل قادرا على الإيحاء بهذه الانتماءات جميعا ، وفي بعضها أحيانا تضارب ، وبعضها قد يقوى حتى يحجب غيره ، ولكنه سيختار اتجاهها أكثر تلاؤما مع نفسيته وبيئته ، ولهذا فإن اتجاهه الكبير لم تتوضح معالمه بعد . وحسبك أن تضع عناصر الثورة على المؤلف الشعري في هذه القصيدة الى جانب ذلك الاتكاء الواضح على التراث في الاقوال والامثال المرسلّة من مثل : ما حك جلدك مثل ظفرك ، لن يصلح العطار ما قد افسد الدهر الفشوم ، أبدا على اشكالها تقع الطيور ، وهذا الاتكاء وان كان مستوحى من اليوت - على نحو لا يقبل الشك - فانه من العناصر التي لن يتخلّى عنها البياتي ، مهما يمتد به حبل التطور ، وهو يرينا أهمية تحديد المنطلق في تبين العناصر المتحوّلة - أو القابلة للتحوّل - والعناصر الثابتة في اتجاهات شاعر ما .

غير أن مما يحجب المسرب الكبير الذي سيتجه فيه شعر البياتي من بعد انه كان في هذا الدور من نشاطه الشعري ما يفتأ يجرب ، يبحث ، يتلمس جاهدا ليستكشف الطريق ، ولهذا فإن قصيدة واحدة - رغم كل ما تحمله من دلالات - لا تستطيع أن تصور وحدها جميع الروافد التي كانت تعمل معا لتشكّل اتجاه التيار الكبير ، وحسبنا على ذلك مثل آخر هو قصيدته « مسافر بلا حقائب » (١) ، التي يفتتحها بقوله :

من لا مكان

لا وجه لا تاريخ لي ، من لا مكان

تحت السماء وفي عويل الريح اسمعها تناديني

« تعال ! »

(١) أباريق مهشمة : ١٦ - ٢٠

ولست أريد أن أقف عند هذه القصيدة وقفة تحليلية،
وانما اكتفي بملاحظات أراها ضرورية في هذا السياق ، فهذه
القصيدة تقدم لنا معجما يكاد يكون مستوفى من الفاظ :
العبث والتشاؤب والضجر والسأم والوحل والطين واللاجدوى
والجدار والباب المغلق ، ومن السهل أن نتصور من خلال
هذه الالفاظ جميعا أي جو تريد أن تضعنا فيه وأي جو
تستوحيه ، فهي تستعيد أكثر ما في قاموس الحركة الوجودية
في مرحلة من مراحلها ، و « المتكلم » في القصيدة يعاني
الانفصال ويشكو اللامكانية واللاتاريخية ، وحين يقول
« لا وجه لي » فانه قد يشير الى أنه يفقد السمات المميزة أو
يفقد الوجهة ولا يعرف الى أين يسير ، وسواء أكان
« انسانا » عاديا أو فنانا فانه - على الحالين - واحد من بني
الانسان الذين يجدون أنفسهم جميعا معزولين ، أو كما
يقول سارتر في كتابه « الوجود والعدم » : كل انسان تفصل
بينه وبين الآخرين هوة لا يمكن عبورها ، فالتواصل على ذلك
مستحيل ، وقد رمز الشاعر لهذه الهوة بالتلال وبالصوت
الذي يسمعه يناديه « تعال » من وراء تلك التلال ، ومع أن
الحب قد يصبح قوة موحدة إلا أنه هنا في هذا الوجود يعجز
عن أن يقوم بهذا الدور . ومن الاصح أن نسمي هذا
الاحساس الذي تنقله القصيدة غربة ، وإن نربط بسين
الغريب فيها وغريب كامو ، وحين نبحث عن أسباب هذه
الغربة - أو التغرب - لا نجد سارترية بالمعنى الدقيق ،
لأنها ليست غربة عن الذات بسبب نظرة الآخرين ، وانما
هي غربة متافيزيقية لانبثات الصلة بالمكان والزمان
(التاريخ) ؛ وقد تكون أسباب الاغتراب كثيرة - حسبما
يراها علماء الاجتماع - فمن أسبابها الشعور بالوحدة ،
وعدم الرضى عن العلاقات الاجتماعية ، والسخط على
طبيعة الوظيفة ، والاحساس بالضعف أو بعدم الثقة
... الخ ، ولكنها عند الشاعر ربما لم تمت الى كل هذه

الاسباب ، ربما كان فيها شيء من الضيق « بمستنقع التاريخ » اي بالواقع الحضاري وقيمه ، الا انها في الجملة « غريبة وجود » ، لان ذلك الوجود لا يجد ما يسوغه ، وهي بهذا المعنى تعود لتلتقي مع تصرفات بعض ابطال سارتر في بعض رواياته لا مع فلسفته النظرية عن الاغتراب ، وايا كانت صلتها ومهما تكن بواعثها ، فانها كانت يومئذ تتصل بما شاع من نظرات وجودية . وخلاصة موقف « المتكلم » فيها انه انسان فقد هويته ، وانه لو كان هناك « رجاء » لاحب أن يستعيد تلك الهوية من خلال سيره الدائب بحثا عنها ، ولكنه لا يفعل ، وحين يعلل نفسه بقوله : « ساكون » يحس بعدم الجدوى وبانه سيبقى دائما سائرا من لا مكان ، ودون وجه ودون تاريخ . ولا بد من أن نتذكر أن البياتي ربما تجاوز هذا التصور من بعد ، ولكنه لن يستطيع أن يتجاوز ذلك الصوت الذي يناديه ، والذي سيتشكل بحسب التحولات التي توجهه من بعد في كل مرحلة شعرية ، وانه ان كان في هذه القصيدة مؤمنا باستحالة استرداد الهوية التي فقدتها ، فان كثيرا من همه في المستقبل سيفقدو بحثا عن تلك الهوية رجاء استعادتها . ومهما يكن من شيء فانا نرى البياتي - بعيد سنوات قليلة من الانطلاقة التي سار فيها كل من نازك والسياب - قد سخر الشكل الشعري الجديد لمؤثرات خارجية مختلفة ، تجاوزت التحوير للمواجد الرومنظيقية الذاتية ، واتاح للحركة الجديدة أن تبارح نقطة التحول من داخل الماضي ، وأن تعانق وجهة - بل وجهات - جديدة ، فاذا كان نازك والسياب قد اشتركا في ارتياد شكل جديد ، فان البياتي كان اسبق المجددين الى تغيير طبيعة المحتوى في ذلك الشكل . لقد القى الاولان حجرا في ماء الشعر وسرهما - الى حين - اندياح الدوائر واتساع اقطارها في ذلك الماء ، وذهب الثالث يعمل على تحويل مجرى ذلك الماء ليسقي غراسا مختلفة .

العوامل التي تحدد الاتجاهات الشعرية

كانت الغاية من التحرم بهيكل التاريخ - في الفصل السابق - أن نستجلي ((نقطة البداية)) لا غير ، دون أن يكون ثمة اصرار على الاستمرار في هذا السياق التاريخي ، وهو سياق طبيعي ممكن ، بل يكون أحيانا ضروريا . ولكن الأخذ فيه هنا تحول دونه أسباب كثيرة ، أبسطها أن الدواوين الشعرية التي بين يدي ليست جميعا تحمل تاريخ صدورها الأول أو تواريخ القصائد ، ولهذا كان لا بد لنا من العدول عن هذا السياق ، والانتقال الى منطقة التساؤل عن العوامل التي رسمت - وما تزال ترسم - المسالك والاتجاهات التي سار فيها الشعر المعاصر ، وما يزال يسير . سؤال كبير متعدد الجوانب بسبب طبيعة العصر الذي نعيش فيه : عصر متفجر بشتى الأحداث والمشكلات والمبتكرات والقضايا والنظريات والعلوم ، متميز بسرعة التحول والتطور في ما يتصل بهذه الشؤون جميعا .

واحسب أن كثيرين منا حين يلقون هذا السؤال على أنفسهم تتجه بهم خواطرهم - أولا وقبل كل شيء - الى القضية الفلسطينية التي ارتبطت نشأة هذا الشعر زمنيا بها ، والى ما تمخض عنها من آثار قريبة وبعيدة ، من توزيع لاهلها بين من يقطنون خارج الوطن وداخله ، وما يواجهه كل فريق منهم من مشكلات ، وإيجاد دولة دخيلة تقسم العالم العربي في شطرين ، بل تقسم الدول مرة أخرى الى دول مواجهة ودول بعيدة عن المواجهة ، والعواصف الداخلية

التي اجتاحت العالم العربي بعدها ، من انقلابات وثورات ،
والمواصف الخارجية على شكل تدخلات وحروب ، وشن
الفارات على المخيمات ، ثم تجسد الاماني الفلسطينية في
حركة فدائية، ومحاولة القضاء على هذه الحركة في مراحل ،
الى غير ذلك من شؤون ، ولست أعني هنا كيف أصبحت
القضية والاحداث المتصلة موضوعا للشعر ، وانما أعني ما
الذي خلقتة من مواقف واساليب شعرية ووعي شعري ،
والى أي حد غيرت العطاء الشعري ، وبلورت المفهومات
والمنطلقات الشعرية ، وكيف كان من المحتوم ان تربط هذا
الشعر بالحركات التحررية في أرجاء العالم : في فيتنام
وأفريقيا وأمريكا اللاتينية وغيرها ، وان توحد رموز
التضحية - توحد بين لوركا وغيفارا وغسان كنفاني وكمال
ناصر و... ، وحين فعلت ذلك لم يعد هذا الشعر يستطيع
الانفصال عن الاحساس بأثر قضايا الحرب والسلام، والتميز
العنصري ، والحرب الباردة بين المعسكرين الكبيرين ، وظهور
المعسكر الثالث ، والانقسام بين قوى اليسار ، وانحسار
الاستعمار القديم ، وتفول الاستعمار الجديد ، وقضايا
البترول واثرها في داخل البلاد العربية وخارجها ، والتنكيل
بالاحزاب اليسارية في البلاد العربية نفسها ، وتعرض تلك
الاحزاب للانقسامات ، وظهور حركات « رد فعل » يمينية ،
وعلى ضوء هذا كله تحددت على نحو حاسم معان كثيرة :
معنى الثورة ، معنى الشعر الثوري ، معنى الشاعر الثوري ،
مدى العلاقة بين الماضي والحاضر ، مدى « الرؤيا »
المستقبلية ، مدى ايمان الشاعر بوسائل النضال أو بمسارب
الهرب ، وبرزت من خلال ذلك أسئلة قديمة ، ما مهمة
الشعر ؟ ما وجه الصلة بين الشاعر والمفكر ؟ ما اللغة
وما اللغة الشعرية ؟ وما العلاقة بين الشاعر والجمهور ؟ وقد
كانت الاجوبة على هذه الاسئلة أيضا محددة للاتجاهات التي
سار فيها الشعر .

و حين يخرج المرء من هذه الغابة من الاسئلة (وانى له أن يخرج) تسلمه قدماء الى غابة أخرى : ولنسمها « غابة الحقوق » : (يقول مفكر ساخر : هذا عصر يتحدث الناس فيه عن الحقوق ، ولم أسمع احدا يتحدث فيه عن الواجبات) : حقوق العمال ، حقوق الفلاحين ، حقوق الموظفين ، حقوق المرأة ، وما آلت اليه هذه الحقوق الاخرة من مطالبة بالانصاف الى مطالبة بالتححرر ، واهتزاز وضع العائلة او تفككها ، وضياع سلطة الاب ، والعلاقات الجديدة بين الاب والابناء (او انعدام العلاقات) ، واستعلاء قضية « الجنس » واحتلالها مقام الاهمية ، والاستشفاء بمعالجة الكبت (العفة القديمة) باشباع الرغبات ، كيف فعلت كل هذه في توجيه الشعر ، وقبل كل ذلك كيف غيرت مفهوم العصبية العائلية ، وحطمت القيم القديمة ، وايدت التساهل في تصوير الشذوذ ، واوجدت معنى جديدا للحب ، وفعلت ... وفعلت ... مما لا قبل لهذه اللوحة بتصويره .

وقبل هذا كله اين يقف الشاعر نفسه من فكر عصره وثقافته وايدىولوجياته : هل هو ماركسي يتحدث - دون ادنى تعقيد - عن البروليتاريا والثورة وصراع الطبقات وحنمية التاريخ ، او هو ليبرالي ؟ وهل يؤمن بما تدعو اليه الوجودية من مبادئ ؟ اتراه يرى أن الانسان ابن موقفه وأن مطلبه الاول والاخير هو الحرية ، وأن حرите بالمعنى الدقيق التزام ، وهل توغل في شعاب التحليلات النفسية الفرويدية وآمن بسيطرة اللاوعي وباهميته في حياة الافراد ، وبالاحلام وما تعنيه من مخزونات جنسية ، ولا بد أن يتأثر اتجاهه - بل لعله أن يتحدد - اذا هو أعجب بالسريالية وآمن كما يؤمن السرياليون بتعطيل العقل الواعي (automism) ليجد العقل الباطن سبيله الى الانطلاق دون أن تعوقه اية عوائق ، او اذا عدل في هذا الموقف متابعا فنسنت بونور

في المزاوجة بين فيوض العقلين اللاواعي والواعي ، لانه لا جدال « في أن الجهاز النفسي لدى الانسان كان موحدا ، وأن الشعر وسيلة لايجاد هذه الوحدة المفقودة » . وهل يرى أن « **العجيب** » هو قلب الشعر وعصبه النابض ، وأنه اذا كان المطلب المحوري لدى الوجودي هو « الحرية » فان المطلب المحوري لدى السريالي هو « الرغبة » ؛ وتجري في هذا النطاق استفسارات كثيرة عن الميدان العلمي المحبب الى الشاعر ، هل هو علم الاجتماع او الانثروبولوجيا او الفلسفة ، وأي فروع علم الاجتماع مثلا ، ومن هو رفيقه المفضل من الكتاب : أهو ماكس فيبر أم لفي شتراوس أم هيدجر أم . . . بل لعل الباحث يحاول أن يتعرف الى اللون الغالب على قراءات الشاعر : أهو ممن يحب قراءة الروايات والقصص أو قراءة الدواوين الشعرية أو قراءة الكتب العلمية أو يفضل أن يتبعد عن سيطرة الكتاب والافكار ما استطاع الى ذلك سبيلا ، واذا كان يحب قراءة الشعر فهل هو يفضل (مثل السياب) الساعة الانجليزية ايست سبتول أو الشاعر الانجليزي ت. س. ايليوت ، أو لعله لا يقرأ هذه ولا ذاك ، وانما يحب سان جون بيرز أو يعجبه بابلو نيرودا أو ناظم حكمت .

ليس هذا كله من قبيل التهويل ، بل لعلنا أغفلنا - رغبة في الايجاز - عوامل أخرى تحدد اتجاهات الشعر من مثل دور المجلة والصحيفة والجامعة ومؤسسات الاعلام ووسائله ، ومدى الاطلاع على النظريات النقدية الحديثة ، ومدى صلة الشاعر بألوان التطور في الاخراج المسرحي ، والمنتمى جملة دون تفصيل ، ونمو المدن ، وتضاؤل شأن الحياة الريفية ، والاتجاه نحو التصنيع ، وغير ذلك من العوامل التي تقوم بدور كبير في حياة المجتمع الحديث . بل لعلنا اغفلنا أهم عامل بين تلك العوامل جميعا وهو « **شخصية الشاعر** » نفسه ، ومدى استقلالها ، ومدى قدرتها على صهر بعض

هذه العوامل القابلة للصهر ، أو نبذ ما لا يتفق وطبيعتها ، ومدى صلابتها ، وقدرتها على خوض التجارب ، أو مدى قابليتها للانحياز والضعف والتخاذل .

وعلىنا أن نتذكر أن ما عددناه من عوامل لم يوضع بحسب قسمة منطقية دقيقة ، وإنما هو وليد خواطر مرسلة ، وأن بعضه قد يصلح أن يكون سببا ، وبعضه يصلح أن يكون نتيجة ، وأن كثيرا منه يتفاعل معا ، وأن المحك في النهاية هو العلاقة بين العامل الواحد أو العوامل المتكثرة ، أو العوامل المتفاعلة المتداخلة وبين نفسية الشاعر وشخصيته . وليس يتم الكشف عن هذه العلاقة أو عن مداها ، بطرح بيان من الأسئلة على الشاعر ، لأن الشاعر قد أعطى هذا البيان دون أن يسأل ، وشعره هو الذي يتحدث عنه ، ومهمة الدارس بعد ذلك هي أن يستنطق هذا البيان ليحدد الاتجاه الواحد أو الاتجاهات المتعددة ، وهي مهمة قد تبدو سهلة - في الظاهر - ولكنها ليست كذلك في الحقيقة .

لقد قلت : أن ما عددته من عوامل باعثة على خلق الاتجاهات أو بلورتها أو تنوعها ليس من قبيل التهويل ، وكنت أعني ما أقول ، ذلك لأن الفروض - أية فروض - لا بد أن تأخذ باعتبارها كل الاحتمالات أو أكثرها إن كان لا بد لها من أن تكون شمولية أو قريبة من الشمول ، فإذا قلنا إن قضية تحرر المرأة لا بد أن تكون ذات أثر في رسم وجهة شعرية ما ، فالفرض صحيح ، وعجزنا عن اكتشاف ذلك الأثر ليس دليلا على عدم وجوده ، بل أن عدم وجوده أنصح دليل على اختلال في العلاقات الضرورية بين الشعر والحياة . وحين نبارح دائرة الفروض إلى دائرة الواقع علينا أن نأخذ في الاعتبار أمرا هاما ، وذلك أن تطور هذا الشعر لم يكن دائما على نسق أو حسب خطى منتظمة ، وقد يبدو

هذا طبيعيا بسبب اختلاف الاجيال والموارد الثقافية وحاجات الوقت ، ولكنني اعني شيئا آخر ، اعني ان هذا الشعر ظل في مراحل مختلفة الابن الوفي لنشأته ، وقد راينا ان نشأته كانت تحولا في الشكل مع التمسك بالرومنطيقية وعدم مبارحة مجالها الا الى شيء يسير - او غير يسير - من الاستبطان الذاتي ، والتحليل النفسي والتحوير القصصي ، وفي هذه السمة التي يمكن ان توصف بأنها تحليلية - على وجه العموم - يتفاوت الشعراء ، دون ان يعني ذلك ان الجيل الذي جاء بعد الرواد الاوائل ، او الجيل الذي بعده ، قد استطاع ان يطور في هذا المنحى ، اضعف الى ذلك ان الخضوع للرومنطيقية ظل هو الوجه الغالب على هذا الشعر ، بحيث تعنف هذه النزعة او تبهت بحسب حظ الشاعر منها ، حتى معالجة القضايا الانسانية او القومية او العقائدية ظلت تتم في هذا الاطار - في اكثر الاحيان - . ولست هنا بصدد شجب الرومنطيقية ، اذ يبدو ان التخلص منها - ان كان لا بد منه - ليس أمرا سهلا ، وخاصة اذا تضافرت عوامل عدة في واقع الامة العربية تغذيها وتنعشها كلما فترت ؛ ولكن الذي اقوله ان الرومنطيقية تحدد زاوية الرؤية وتضخم الجانب المأساوي لدى اصطدام النفس الحساسة بالمشكلات ، وبهذا لا يستطيع الشعر الحديث ان يصبح ((رؤيا)) خالصة كما يريد له أصحابه .

ومن الواضح ان هذا الاتجاه هو الذي غلب على شعر نازك وصلاح عبد الصبور ومحمد ابراهيم أبو سنة وبلند الحيدري ، كما نجده في المراحل الاولى من شعر أمل دنقل وفائز خضور وسعدي يوسف وفدوى طوقان ومحمد عفيفي مطر ، وفي مرحلة لاحقة في شعر البياتي ، وقد وجد انعطافة قوية نحو مزيد من الرومنطيقية في شعر توفيق زياد والمراحل الاولى من شعر سميح القاسم ومحمود درويش ،

اعني من نسميهم « شعراء الارض المحتلة » ؛ وقد كان لهذه الانعطافة اسبابها القوية ، الفردية والجماعية ، وكان مما ساعد على استمرارها واطالة عمرها سهولة الاستجابة لهذا اللون من الشعر ، ومحاولة ابقاء جذوة الوعي بالقضية الكبرى حية ملتهبة ، ايماننا من الشاعر بأن الاثارة العاطفية هي الجسر المباشر بينه وبين جمهوره ، وحسبي أن أورد على ذلك مثالين اثنين ، أولهما قصيدة لتوفيق زياد بعنوان « رجوعيات » (١) ، يقول في مطلعها :

دموع هذه الريح التي تأتي من الشرق
محملة هتاف احبتي الفياض
ملبوحا من الشوق
صريحا عاري النبرات
ملء الارض والافق

والقصيدة تضعنا في جو غارق في الحزن ، في انتظار العائدين ، وهي أحق أن تسمى « بكائيات » ، لأنها ، تستقطب جميع الآلام التي مرت على المنتظر والغائبين خلال أعوام وأعوام ، وحين نتذكر أنها نظمت سنة (١٩٦٦) نجدها نبوءة - رغم تشبثها بالامل واستصراخها لمواطني القسوة والصبر والنضال - للهزيمة المروعة التي جاءت بعد أقل من عام ، وحين يقول الشاعر :

اناديكم
اشد على ايسادكم
ابوس الارض تحت نعالكم
واقول افديكم

(١) ديوان توفيق زياد : ١٢١ - ١٣٤

واهدىكم ضياء عيني
ودفع القلب اعطيككم
فماساتي التي احيا
نصبي من ماسيكم

عندما يقول ذلك نشعر ان هذا الوتر الرومنطقي الذي يعزف عليه الشاعر قد حشد له كل معاني التضحية ، وانه ليس شيئا فرديا ، وانه ليس استغراقا في الحلم الذاتي الخالص ، وانما هو العيش في سبيل الجماعة والموت ايضا في سبيلها ، وقد اجتمع الى ذلك ، تعبير باللغة البسيطة العادية التي تحبها تلك الجماعة ، وتستطيع ان تتجاوب معها . وبين الاعتزاز بالصلابة خلال سنوات طويلة من الظلم والاضطهاد ، والفناء في حب الوطن ، والذوبان في الجماعة ، والتمسك بكل ما يربط الشاعر بالجماعة من مجد تراثي ، وفوكلور جميل ، نحس ان الرومنطيقية لم تعد « مرضا » فرديا ، وانما اصبحت قوة عجيبة في قدرتها على الربط بين الحزن والصلابة ، بين الانتظار والاستمرار في النضال ، وهي رغم الاستغراق الشديد في بحر الاسى ، ترى بوعي شديد ان هذا الاسى يجب ان لا يقف حائلا دون الصمود الدائم :

انا ما هنت في وطني
ولا صفرت اكتافي
وقفت بوجه ظلامي
يتيما عاريا حافي
حملت دمي على كفي
وما تكست اعلامي
وصنت العشب فوق قبور اسلافي
اناديكم .. اشد على اياديكم .

وفى هذا اللون من الشعر تكبر الحقيقة ، ويتسع
مدى التجربة ، وتشتد المعاناة ، حتى انها لتتنفس في أي
شكل كان ، أو بعبارة أدق : في أشكال متعددة ، وإذا كانت
وطأة التجربة بهذا العنف ، لم نستطع ان نحاسب الشاعر ،
لانه اختار لقصيدته شكلا دون آخر .

وأما المثال الثاني فهي قصيدة « عاشق فلسطين » (١)
لمحمود درويش ، وهي كالقصيدة السابقة في روحها من حيث
الجمع بين الحزن المأساوي والصلابة ، ولكنها تختلف عنها
في انها لا تتوجه الى الجماعة ، وان كانت تنطق بالسنتهم ،
مع التسليم التام بأننا جميعا « لم نتقن سوى مرثية الوطن »
وان الوطن يتطلب شيئا آخر غير المرثية ، وحين تتحد
المحبوبة والبلاد في الخطاب نحس بأن « الرومنطيقية » في
شكلها الجديد ، تستطيع ان تغفل الى اعماق لم تكن
تستطيعها في شكلها القديم :

رايتك امس في الميناء
مسافرة بلا اهل .. بلا زاد
ركضت اليك كالايتام
اسأل حكمة الاجداد
لماذا نسحب البيارة الخضراء
الى سجن ، الى منفى ، الى ميناء
وتبقى رغم رحلتها
ورغم روائح الاملاح والاشواق
تبقى دائما خضراء !
واكتب في مفكرتي :
احب البرتقال واكره الميناء
واردف في مفكرتي

(١) الاعمال الكاملة : ١٠٥ - ١١٤

وقفت وكانت الدنيا عيون شتاء وقشر البرتقال لنا ، وخلفي كانت الصحراء .

واقول : انني لم اكتب دراسة تحليلية عن القصيدتين ،
وانما اوردتهما على سبيل التمثيل ، ولو كان المجال يتسع
لوقف الدارس عند كل كلمة ، فيهما ، لانها لم تأت عبثا .
لماذا الحديث عن حكمة الاجداد ؟ ما الدلالة الواقعية في سحب
(البيارة) - رمز الحضارة الفلسطينية المتطورة - الى
سجن او منفى او ميناء ؟ وما معنى أن يكون قشر البرتقال
- دون لبه - لنا ؟ وما معنى أن تكون الصحراء هي الاطار
الممتد خلف ذلك الكيان ؟

هذا نفس (رومنتيقي) ، لا سبيل الى جحد ذلك ،
وهو اشد عنفا من رومنتيقية نازك او السياب او صلاح
عبد الصبور او ابو سنة ، وهو ايضا في الوقت نفسه ،
حلقة الوصل بين الشاعر والجماعة ، وهو اذا اعتبرنا الشعر
صورة من الصلابة التي لا تلين ، شعر مقاوم ، يتشبث
بالصمود ، ورغم تعلقه بالماضي ، فان ايمانه بالمستقبل ركين
لا يتزعزع ، بحيث نجد ان الوتر الرومنتيقي لم يستعبد
الشاعر ، وانما سخره الشاعر نفسه لكي ينقل
انقى مشاعر المناضل في حومة المجموع ، وفي
الوقت نفسه جاء به على هذا النحو ليعبر عن المجموع في
أقصى ما يحس به من آمال وآلام .

في هذا اللون من الشعر - وليعذرني النقاد فيما اقول -
يظل كل سؤال عن الطريقة الشعرية والبناء الفني ، شيئا
تاليا لعمق التجربة ، ها هنا معادلة صعبة : تتسلط فيها
العفوية ، ويتدفق فيها المد العاطفي بحيث يكسر كل
الحواجز ، ويطفئ على كل ما حوله ، ومع ذلك فمن ذا الذي
يستطيع أن يقول أن الشكل العفوي ، لا يخلق اطارا فنيا ،
على خير ما يجب أن يكون عليه ذلك الاطار ؟

ليكن شاهدي على ذلك قصيدة لسميح القاسم بعنوان : « تعالي لترسم معا قوس قزح » (١) ، وهي قصيدة كتبت بعد هزيمة (١٩٦٧) ، فهي مرهونة بهول المناسبة وشدة وقعها ، وما أعقبها من شعور بالضياح والخيبة والعذاب ، والانكماش والتضاؤل على المستوى الفردي والجماعي ، ومع أنها تمتلئ بالتفجرات العاطفية ، فإنها استطاعت تتحرك ضمن اطار فني متكامل ، وتجيء حركتها في ثلاث دورات أو ثلاثة مناظر :

(١) **شمول الظلام** : في هذا المنظر نجد الشاعر نازلا على « سلم أحزان الهزيمة » وهو يحس أن كيانه يتلاشى « يمتصني موت بطيء » ، وفي حركة النزول توجه الى قرارة مظلمة ، تسيطر فيها العتمة من كل ناحية ، مما يجعل الشاعر غير قادر على أن يميز أن كان وحده ، أو كان في الجماعة ، ولكنه يدرك - في حالة الجمود بين يدي الموت البطيء - أنه لم يكن وحده ، بل كان معه أيضا « ملايين مائة » ، وكان الظلام يلفهم كما يلفه لان عيونهم كانت مطفأة ، وفي هذا الجو من العمى الكلي ، الذي رماهم به « العار الجديد » لم يعد ثمة ما يميز القديس بينهم عن المارق ، هم جميعا أشباح ، فلماذا البحث في الظلام عن اكتاف تتحمل مسؤولية ذلك العار ؟ ! وفي هذا الجو الداجي المطبق يحس الشاعر - الذي لم تنطفئ عيناه - بحاجة ملحة الى الضوء ، انه يريد ما ينير له طريقه في تلك الهوة ، ولضيقة بالموت البطيء ، يريد موتا وحبا ، ويقدم نفسه قربانا للحزن ، لنار العار كي تحرقه لعله يضيء ، فيخرج من حيز الموت البطيء الى التلاشي المطلق ، مقدما نفسه ضوئا ان كانت العيون المطفأة قد تعود الى الابصار .

(١) ديوان سميح القاسم (في انتظار طائر الرعد : ٤٨ - ٥٤)

(٢) هزة التعرف والتذكر : فجأة يسمع صوتا ، او لعله رأى شبحا ، ولكن الظلام الذي يحيط به لم يمكنه من التمييز : ترى من تكون تلك التي نادته « يا حبيبي » ؟ أهي أخت نسيتها أمه ليلة الهجرة الاولى (قبل عشرين عاما) ثم بيعت سبية ، وضاعت « بين آلاف السبايا » ؟ ترى من تكون ، ليتها تجيب ! وتنحسر الاعوام العشرون كأنها لم تكن فاصلا زمنيا ، لتغمض عينيها عن « عار الهزيمة » فان الشقي هو الذي يستطيع ان يحدق في ذلك العار ، وليهربا معا الى الذكريات ، الى الحديث عن « الغربة والسجن الكبير » وعن الامل بانحسار الليل - الذي لم يزد الا امتدادا وظلاما - وبزوغ الفجر ، وعن كوخ يتخذانه عشا للحياة الزوجية الهادئة ، ويتخذ هذا الهرب من الحاضر شكل حوار تستعاد فيه الذكريات التي زرعتها الاعوام العشرون :

قلت لي : في اي ارض حجره

بذرتك الريح من عشرين عام

قلت : في ظل دواليك السبيه

وعلى انقاض ابراج الحمام

قلت : في صوتك نار وثنية

قلت : حتى تلد الريح الفمام

جعلوا جرحي دواة ، ولذا

فانا اكتب شعري بشظية

واغني للسلام !

ويختتم هذا المنظر بالبكاء ، الذي قد يطفىء نار الهزيمة في العروق ، دون ان يستطيع محو عارها .

(٣) الدعوة الى الاتحاد : يحدث تحول شديد في هذا المنظر اذ يتم الانتقال فيه من « اغمضي عينيك » الى

« ارفعي عينيك » ، وتحول الظلمة التي رانت على المنظر الاول فتصبح مجرد « غيمة » تنثرها هبة ريح . الظلام لا يمكن ان يظل شاملا لان الشاعر كان قد تعود كلما استبد به الظلام في سجنه (منذ عشرين عاما) ان يرسم وجهها او يتمثله في خياله فيتبدد كل ظلام . ولكنه لا يزال يحس بالانفصال ، ويتوق بحرقه الى الاتحاد ، ان كلا منهما ينتمي الى واد بعيد عن وادي الاخر ، وكل واد يسيطر فيه شبح ، فلم لا يتحد الشبحان في غيمة واحدة يشربها قوس قزح ؟ انه ليس فجرا صادقا ، ولا يمكن ان يكون كذلك ، ولكنه عزاء ما يكشف شيئا من اسداف الظلام ، ويتكرر الوعد الذي طالما ردداه ، في صورتاهما السابقة :

وساتيك بطفلة

ونسُميها « ظل »

وساتيك بدوري وفله

وبديوان غزل .

وللقارئ بعد ذلك ان يتأمل قيمة اشياء صغيرة في هذا البناء الكلي ، مثل تحديد الفترة الزمنية (عشرين عاما) بين الهجرة الاولى والهزيمة ، فهو تحديد يرمز الى الضد ، اي ان الزمن طال وطال حتى اصبح يتجاوز - في احساس المسجونين والمسيبين - مئات السنين ، وهذا يتمشى مع التعبير عن الواقع باسم **« المنفى الكبير »** و **« السجن الكبير »** بينما حصاد السلم الذي اصبحت تتوق له نفس الشاعر يتمثل في **« الكوخ الصغير »** ، ولا بد كذلك من الوقوف عند اهم ثلاث صور في القصيدة وهي الطفولة الطيسور ، الغيمة ، فالهرب الى الذكريات بدا بالعودة الى الطفولة ، وبكاء الحبيبين كان بكاء **« طفلين غريبين »** ، والفجر الذي يحلمان به سيكون منه **« طفلة »** تسمى **« ظل »** ، اما

لماذا كان المرجو طفلة لا طفلا ، فان ذلك يتمشى مع الوداعة المنتظرة التي سيحققها الفجر المرتقب ، ومع جو « الطيور » اجمالا ، فهذه الطيور التي فارقت « الابراج » منذ عشرين عاما انما كانت حمام ، وهذه الحمام - في ظل الهزيمة - تبكي « الحمام الراجل الناطر في الاقفاص يبكي / والحمام الزاجل العائد في الاقفاص يبكي » ، وسيكون « الطائر الدوري » الصغير من هدايا ذلك الاتحاد - مع زهرة رقيقة وديوان شعر رقيق ؛ ان كل شيء يوحى بالجنوح الى الرقة ، والسكينة . ومع ان « الغيمة » تضيف الى صورة هذه الوداعة الشاملة فان الشاعر قد استغلها في عدة مواقف ، منها ان يظل في صورة نار وثنية « حتى تلد الريح الغمام » ، والتعبير هنا غامض ، لانه قد يدل على الاستحالة ، كما قد يدل على انتظار ان تلد الحرب سلما ، ثم انه يصدر احزان الهزيمة في صورة « غيمة » تبدها الريح بسهولة ، ثم انه يحاول ان يجمع شبحي الوادين في « غيمة » واحدة ليشربها قوس قزح ، فالغيمة بهذا المعنى الثالث ترمز الى بقية الظلام العالق بالنفوس ، وعلى هذا يبدو ان صورة « الغيمة » تخدم اغراضا متعددة عند الشاعر .

وفي سياق هذا التأمل يجدر بنا ان نقف عند استعمال الشاعر للفظ « الريح » ، فالطفلة القديمة بيعت لريح حملتها عبر باب الليل للمنفى الكبير ، والشاعر بذرت الريح ، وللهزيمة ريح يبست حنجرته ، وغيمة الهزيمة لا تحتاج حتى تنقشع الا الى هبة ريح ، وهكذا تكون « الريح » اداة تغريب وتشتيت ونشر ، ويقابل هذه الحركة العنيفة ، حركتان متوازيتان هما : حركة التشرب والاكتنان وحركة الميلاد والعطاء ؟ فالموت البطيء « يمتص » الشاعر ، والملايين المائة تستكن في صدره ، والمنفى الكبير والسجن الكبير

يحيطان بالآلاف ، وحين يلتقي الشاعر بصاحبته يطلب اليها أن « تحضنه » ، والكوخ الصغير « مختبئ » بين أحراج الجبل ، والحمام « رابض » في الأقفاص – ناظرا كان أو عائدا – وقوس قزح « يمتص » القيمة ، ومن ناحية أخرى « تلد » الريح الغمام والام الرحيمة ما تزال « تنجب » ، وزوجة المستقبل ستلد « طلل » وموهبة الشاعر « ستلد » ديوان غزل ، ووجه الوطن « ينكشف » عند انحسار الليل . وبعبارة ثانية نجد ان القصيدة تخضع لايقاع النشر والطبي (أو ما سميته الاكتنان) والولادة .

ولعل الشاعر لم يفكر أن يبني قصيدته على أساس اسطوري ، ولكن من السهل أن نجد فيها توافقا مع أسطورة أورفيوس الذي نزل الى العالم السفلي ليجد حبيبته يورديسه ، ويستعيدها .

ولنا بعد ذلك أن نأخذ على الشاعر شيئا من التناقض الظاهري حين يقول في قصيدته « صارخا في وجه احزاني القديمة » ثم يقول في موضع آخر « يبست حنجرتي ربح الهزيمة » ، ولكن هذا التناقض لا يلبث أن يزول حين نتذكر أن تبس الحنجرة يعني اليأس من الوسيلة الفنية وليس العجز عن الصراخ ، كذلك يمكن أن نحاسبه على سرعة التحول من عالم الظلام الكثيف والضياء والتخاذل الى عالم التشدد والتهوين من شأن الهزيمة ، وعلى انصياعه لجواذب الرقة والوداعة دفعة واحدة ، وكأنه يئس من النضال جملة ، الا اذا اعتبرنا أن الاتحاد الذي يسمى اليه لا يعني الاكتفاء الفردي ، وانما يرمز الى اتحاد القوى في الداخل والخارج ، للفوز بسلم مشرف يثمر اطفالا وازهارا وطيورا .

اذن فان ما سميناه بالانعطافة الرومنطيقية الحادة ، كان محكوما بظروفه ، وطبيعة العمل الثوري ، ولم يكن الاغراق في العاطفية ، هدفا فرديا فيه . بل كان هو الشكل

الطبيعي في ظروف غير طبيعية . فاذا قيل - من بعد -
ان شعر المقاومة يتحدث عن الثورة ، دون أن يكون شعرا
ثوريا ، فذلك تجاهل للظروف وللحقبة التاريخية ، وللبراهين
الفنية التي تتضح من الدراسة التفصيلية ، دون الاخذ
بالتعميم ، والاحتكام الى الفروض النظرية .

ورغم قوة هذا الاتجاه ، وسيطرته على كثير من جوانب
الشعر الحر ، فاني لا أنوي أن اتخذه منطلقا لهذه الدراسة ،
لانه يضيق حدودها ويمنعنا من الاتجاه الى التأمل في
تفريعات أخرى ، فالدراسة حين تتناول الرومنطيقية ،
تحدد في فرعين كبيرين : رصد ما هو رومنطقي وما هو
غير ذلك ، ولكن حين يتسع اتجاه كبير ، فمن الخير ان
يدرس في تفرعاته المختلفة ، حين يكون لكل فرع منها اثر
بارز .

وكذلك يستحسن في هذا المجال الا تدرس الاتجاهات
الشعرية مقترنة بالعوامل الكبرى التي ذكرتها آنفا : كأن
يقال الاتجاه الماركسي أو الاتجاه الوجودي أو ما اشبه ذلك ،
فان ذلك يعني أن دراسة كل عامل من هذه العوامل مع ما
اتصل به من شعر تتطلب كتابا مستقلا ، توضح فيه المميزات
لكل عامل قبل البدء بالحديث عن صلته بالشعر ، فتحدد
على نحو حاسم - مثلا - جميع السمات التي تميز الفكر
الماركسي أو الفلسفة الوجودية ، وهذا يخرج كثيرا عن حدود
هذه الدراسة الموجزة ، كما أن الخطر فيه أن يتحول الشعر
الى دور الوثيقة الاجتماعية أو العقائدية ، وهو أمر لا بد
أن يمارس باقتصاد وحذر كبيرين ، ثم انني - في الواقع -
لا اعتقد بأننا نلزم جانب الدقة حين نقول هذا اتجاه ماركسي
أو ذاك اتجاه وجودي ، وانما الاصح ان يقال ثمة اثر ماركسي
واثر وجودي وما اشبه ذلك في جوانب من الشعر الحديث ،
وقد نجد لدى الشاعر الواحد مؤثرات مختلفة ، كما قد

نجد لديه تحولات من اتجاه الى اخر ، في حقبتين مختلفتين من عمره ، ثم ان كثيرا من العوامل التي ذكرتها آنفا قد تتداخل ، وتضعب نسبة التأثير فيها الى عامل دون غيره ، خذ مثلا فكرة « الثورة » تجد لها مفهومات مختلفة عند الشعراء ، منتمة الى عوامل متداخلة معا ، يعسر تمايزها او الفصل بينها ، او خذ مثلا فكرة « الرفض » تجد السريالي والوجودي يتفقان حولها الى مدى ثم يفرقان ، فاذا تحدث شاعر عن الرفض او آمن به فالى اي المدرستين ينتسب ؟

ثم ان استعمال مصطلح مذهب ما لا يعني تبنيه او الانتماء اليه او الايمان به ، وهذا واضح في قصيدة البياتي « مسافر بلا حقائب » ، التي عرضت لها في الفصل الثاني ، فان جمع المعجم الوجودي فيها يعد « حلية » ثقافية لا اكثر ، دون ان تكون القصيدة تعبيرا حقيقيا عن معاناة وجودية - في الواقع وفي الانتماء - ، وقد تقرا قصيدة فتقع فيها على تطبيق تام لنظرية نفسية ، دون ان يكون صاحبها ممن يعني كثيرا بمذهب نفسي ما ، وبابراز اثره في شعره ؛ من ذلك مثلا قصيدة « الاخضر بن يوسف ومشاغله » (١) لسعدي يوسف ، فانها تعبير دقيق عما يسميه بعض الدارسين « القرين » The Double حيث يصور فيها انقسام القرين عن ذاته ، مع المشاركة فيما بينهما في المسكن وشرب القهوة والحليب والملابس ، بل حتى في مرافقة محبوبة واحدة :

نبي يقاسمني شقتي
يسكن الغرفة المستطيلة
وكل صباح يشاركني قهوتي والحليب وسر
الليالي الطويلة

(١) من ديوانه بهذا العنوان : ١٢ - ٢٢

.....

يرافقني في زيارة محبوبيتي
ثم يدخل قلبي
وينظر في مقلتيها طويلا ويجلس في آخر
الحجرة المعتمة

وما عناصر الانفصال بين الاصل والقرين (مثل اختيار الثاني
لبس البرنس ، أو الاختلاف فيما يرسمه كل منهما وهو
برفقة الفتاة) الا محاولة من الاصل للوصول الى التطابق
الكلي (بين سعدي بن يوسف والاخضر بن يوسف) :

سأستخدم اسمك

معذرة

ثم وجهك

انت ترى ان وجهك في الصفحة الثانية

قناع لوجهي

حتى ليصبح هذا التطابق شيئا يجوز على رجال الجوازات
انفسهم وهم يفحصون الجواز ، ومع ذلك فان الشاعر
حين يختار هذا اللون من التصوير النفسي ، لا يحاول
تطويره او تطوير اشباهه في قصائد اخرى : ولعله اهتدى
الى ذلك بوحى من وعيه النفسي ، كما هو واضح في نماذج
اخرى من شعره .

وللمقارنة اقول : ان موضوع « القرين » هذا قد
عالجه خليل حاوي من قبل في المقطع السادس من قصيدته
« وجوه السندباد » (١) وهي قصيدة ترسم - في ظاهرها
على الاقل - المفارقة بين وجهين « وجه طري اسمر » ، يظل
كذلك محتفظا بصورته في نفس المراة - الحبيبة - التي لا

(١) ديوان خليل حاوي : ٢٠٨ - ٢١٨ وانظر الملحق .

تستطيع أن تؤمن بقوة الزمن على التغيير ، بل ليس للزمن في قاموسها وجود ، و « ووجه جارت عليه دفعة العمى السنيه » ، يراه صاحبه كذلك لان احساسه بالزمن عميق واقعي ، ويكاد صاحب الوجه الثاني ان يطمئن ذات لحظة الى انه لم يكن ضحية لفعل الزمن ، لانه حين يعيش بين الكتب يرتاح الى أن « وجهه من حجر بين وجوه من حجر » ، ولكن الحاح المرأة على أنها ترى الحقيقة يجعله دائما في أزمة، ولهذا فانه حين يمشي في الطريق ينفصل الوجهان ، الاصل والقرين :

وقناع مسّه ، حثّ فيهِ
لودعاه آء لن يمضي معه
« انت هل انت ؟ بلى
لا ، لست ، لا ، عفوا ،
ضباب موحل يعمي مصابيح الطريق
ان في وجهك بعض الشبه
من وجه صديق » .

وكان ذلك الصديق أو القرين ذا وجه « ليس فيه اثر الحمى وتحفیر الزمان » ، وبروح الصديق - العدو - يقود القرين صاحبه الى الجسر ، ويزين له الانتحار غرقا في النهر ، لكي يريحه مما يعاينه . زاعما له ان في النهر قوى وأرواحا تستطيع أن تعيد الى وجهه « سمرته الاولى المهيبة » ، وتمضي لحظة من الدوار واختلاط الصور والذكريات ، .

متعب ... ماء ... سرير
متعب ... ماء ... اراجيح الحرير
متعب ... ماء ... دوار

**وتلمست حديد الجسر
كان الجسر ينحل ويهوي
صور تهوي واهوي معها
اهوي لقاع لا قرار ،**

وفجأة اختفى القرين ، وعزى صاحبه نفسه عن اختفائه بأنه
« ربما عادت الى عنصرها الاشياء وانحلت ضباب » . وتكفي
هذه اللمحة ليدرك القارئ الجو الذي تحرك فيه القرين في
قصيدة خليل ، ومدى اهميته بالنسبة الى المبنى الكلي في
القصيدة ، ومدى الاحكام ، البناء ، والدقة في الوصف
للمواقف النفسية المختلفة ، وكل ذلك ينبىء ان خليل حاوي
انما كان يزاوج بين وعيه النفسي العميق ، وبين ثقافته
النفسية الواسعة ، وان بعث القرين ليس خطرة ، وانما هو
الحاح فني حتمي من داخل حركة القصيدة ونموها
المتصاعد .

وقد تكون الدلالة السلبية - عند محاولة دراسة
الاتجاهات الشعرية - ابلغ في كشف حقيقة الشاعر من
الدلالة الايجابية ، فقد تقول وانت تتصفح ديوان سميح
القاسم هذا شاعر واقعي ، اذ انك حينما وجهت بصرك
وجدت مثل قوله :

سلاما يا سواعد اخوتي العمال

سلاما يا مداخنهم

سلاما يا منازلهم

او مثل قوله :

ما دمننا نحيا

في عصر الايقاع النفسي

فساحمل فاسي

ساشج حماقات الاوثان

ولكنك لا تلبث حين تتعمق النظر أن تدرك أنه كثيرا ما يعالج موضوعاته الواقعية من زاوية رومنطيقية خالصة ، نعم ان هذه الواقعية تجعله يحب « الحضارة الحديثة » مثلا ويمجد منجزاتها ، ولكنك حين تسمعه يقول :

وصوت الآلة الحسناء يدعونا

تجد أنه ينظر الى الآلة نظرة رومنطيقية تامة ، اذ ان هناك « آلة » وحسب ، ولكن ليست هنالك آلة حسناء .

وعلى عكس ذلك يفعل أبو سنه في قصيدته « عصر الانسان » (١) التي يحاول أن يقارن فيها بين منجزات العصر ومواطن النقص فيه ، فيقول :

اغرس اعلامك فوق الكون

لكن عد للارض

كي تبني قرية

يسكنها فقراء الهند

لتجفف انهار الدم (٢) الحمراء

ولتصنع مهدا للاطفال التمساء .

فكانما هو يحاول أن يهون من قيمة انتصارات الانسان على الطبيعة في هذا العصر ، اذ يضع الى جانبها في موضع المفارقة الفقر والتشرد وويلات الحروب وتعاسة الاطفال ، والتعارض غير قائم ، والامران يؤخذان منفصلين كلا على حدة ، لانهما صادقان واقعيان ما داما منفصلين ، لا حين يربطان معا في مقارنة مجتلبة ، فهذا كمقارنة الناس - في الحياة اليومية - بين الصحة والمال ، أو كمقارنة القدماء بين الفنى الشاكر

(١) الصراخ في الابار القديمة : ١٠٨ - ١١٤

(٢) اقراها بنشديد الميم ليصح الوزن .

والفقير الصابر وايهما احسن ، وهو سؤال باطل ، كما بين
ابن حزم الفقيه الظاهري منذ قرون .

وما عليك وانت تطالع هذا التحفظ تجاه انتصارات
الانسان وتقدمه التقني الا ان تقارن هذا الموقف بموقف اخر
للشاعر السوداني صلاح احمد ابراهيم وهو يحيى رائدة
الفضاء الروسية « فلنتينا ترشكوبا » (١) بقوله :

انا الذي ليس له ان يملك الارض

ولا ان يقبل الاجر

ولا ان يقرع الاجراس في بيع ولا شراء

الصائغ الماهر والحداد ، سادن الاسرار ، مانح الاسماء

مسخر الكور ، مسير النار ، مدوخ السندان ،

مبدع الاشياء

مبارك الحصاد ، مكمل الطقوس ، باذر الموروث ،

سامر المساء

....

انا صلاح الشاعر ، في تواضع جم وفي حب وبانحناء

اهدي اليك هذا العسل البري

يا فلنتينا ترشكوبا ، ومنك للنساء .

فان « صلاح » لا يعلن عن ايمانه المطلق بما يستطيع التقدم
العلمي ان يحققه من منجزات ، وانما يتخذ هذه المناسبة
فرصة ليتحدث عن ايمانه بدور المرأة - والمرأة الافريقية
السودانية - بوجه خاص - وحققها في الحياة الكريمة الى
جانب الرجل ، ولولا ان قصيدة صلاح مثقلة بالاسماء
والاشارات التاريخية لحق اقتباسها للدلالة على وجهة جديدة
لا في المحتوى وحسب ، بل في الشكل ايضا .

(٣) انظر ديوانه : غصبة الهبابي (بيروت ١٩٦٥) : ٦٥ : ٧٣

ومن الزاوية السلبية ايضا يمكن ان نتبين طبيعة الخطأ في قول ابي سنه نفسه ، في قصيدة اخرى (١) :

**قالوا ان كنت تحب
فلتحفظ كتب الحكمة
وليعرف عقلك كل الاسرار
ولتخرج لتصارع وحشا جبليا
يرى عند الاسوار**

فالشاعر هنا يشير الى « المعجزات » التي كلف القيام بها كي يثبت انه جدير بالحب ، وهو موضوع نجده في الادب الشعبي في قصص « الشاطر حسن » وفي أساطير الامم الاخرى ، مثل الاعمال الباهظة الاثني عشر التي كلف بها هرقل في الاساطير اليونانية ، وعند مقارنة ما يقوله الشاعر بما كانت تحويه تلك الاساطير والاداب الشعبية ، نجد انها قد تذكر من بين تلك المبهظات « مصارعة وحش جبلي » ، ولكنها لا تذكر « حفظ كتب الحكمة » ، اذ ان العاشق الذي سيحفظ تلك الكتب ، ربما لم يعد في حاجة الى ان يظل عاشقا ، وغاية الشاعر هنا ان يقول ان بطل اسطورته مثقف ، وانه عانى كثيرا في سبيل الحصول على ثقافته ، وقد كان يستطيع ان يعبر عن ذلك على نحو رمزي دون أن يسارح « الروح الجماعية » التي سجلها الادب الشعبي على مر الزمن ، فاذا كان الفولكلور من العوامل المؤثرة في الشعر الحديث فانه - في هذا الموقف - قد مزج بما شوه روحه العميقة .

ومثل هذا خطأ جزئي ، لا يضر كثيرا بعقيدة سليمة البناء ، ولا يحرم الشاعر حق تسويغه كأن يقول : انني اضيف الى الفولكلور لان هذه الاضافة تقوي الموقف الذي اتحدث عنه ،

(١) حديقة الشتاء (بيروت : ١٩٦٩) : ٥٩ - ٦٠

فهذا العاشق مثقف ، وقد حفظ كتب الحكمة ومع ذلك ظل عاشقا ، وذلك ما يجعل فعل الحب أقوى وابلغ ، اقول : مثل هذا الذي يعد خطأ جزئيا ، لا يسيء الى جوهر الشعر ، غير ان اكبر خطأ يرتكبه الشاعر الحديث يتجلى فيما يكون نتيجة عجز عن « الرؤية الصحيحة » ، اذ ان الشاعر الحق هو الذي لا تقلقه موجة طاغية من الفجبة ، ولا تطوح به موجة عارمة من الفرح ، بحيث تنبهم دونه رؤية الاشياء على حقيقتها ، وفي موقعها الصحيح وضمن اطارها السليم ، ومن يدرس بعض حصاد الهزيمة (١٩٦٧) او بعض حصاد الانتصار (١٩٧٣) يدرك ما اعنيه ، ولعل خير مثل اورده - متصلا بالحادثة الثانية - - واكتفى بمثل واحد - هو ديوان كامل للشاعر محيي الدين البرادعي عنوانه « القبلة من شفة السيف » ، فانه - في معظمه - يدور حول موضوع واحد ، واقول في هذا السياق : ان التفاؤل جميل ، بل هو ضرورة ، ولكنه حين يتجاوز حده يفقد قيمته ، ويفقد الشعر معه القدرة على التأثير كما يعطل طاقة « النبوءة » ، اهم ما يميز الشاعر الحديث .

وما دمنا نستبعد دراسة الرومنطيقية وما يقابلها في الشعر الحديث ، وما دمنا نستبعد ايضا تفريع هذه الدراسة تحت عنوانات مستمدة من العوامل الكبرى التي اثرت في توجيه ذلك الشعر ، فلا بد من اختيار طريقة ثالثة ، وهي طريقة مستمدة من النظر الى القوى الكبرى التي تحدد وجهات الشعر نفسه ، وتنبع من العلاقة الجدلية القائمة بين الشاعر وتلك القوى ، وهي قوى تعمل في داخل الشعر مثلما تعمل في داخل نفس الشاعر ، مثلما هي قضايا انسانية هامة ، وبعبارة أبسط ما دامت الحياة مواقف فما هو موقف الشاعر من كل قضية كبرى مثل الحب ، الزمن ، التراث ... ثم بالتالي : ما هو

موقفه من المجتمع ، فان دراسة الشعر من هذه الزوايا تكفل
ايضا تبيان فعل العوامل الخارجية في الوقت نفسه ، وعلى
هذا سنتناول الفصول التالية :

١ - الموقف من الزمن (ومن ثم من الموت)

٢ - الموقف من المدينة

٣ - الموقف من التراث

٤ - الموقف من الحب

٥ - الموقف من المجتمع .

وربما كان من الخير ان نقتصر - مؤقتا - على هذه المواقف
الخمسة ، وان كان من الممكن اضافة مواقف اخرى اليها ،
فان هذه تكفي للدلالة على اكبر الاتجاهات الشعرية ، كما
تكفي للدلالة على مدى صلة الشاعر بالحدائق .



٤

الموقف من الزمن

يقول بيتر شون في دراسة له عن بودلير : « ان تجربة بودلير فيما يتعلق بالزمن ، ذات أهمية أصيلة لفهم شعره (في أزهار الشر) حتى ليتمكن أن يقال انها مفتاح لفهم ذلك الشعر » ، وأكاد لا أتردد في أن أقول مثل هذا القول نفسه في كل شاعر من أصحاب الشعر الحر ، أعني الذين استطاعوا منهم أن يحفروا عميقا في مجرى التيار الشعري ، فان موقف كل منهم من الزمن هو الذي يعطي شعره سمة فارقة ، ويحدد صلته بالحدثة ، ويقرر مدى انتمائه وطبيعة ذلك الانتماء .

ذلك أنه لا خلاف - اليوم - حول أهمية « الزمن » في تيارات الادب الحديث - على المستوى العام - لا في الشعر وحده ، ولعل خير ما يصور هذه الأهمية ، لا عدد البحوث الفلسفية التي كتبت في هذا الموضوع وحسب ، وفي طليعتها بحوث برجسون وهيدجر ، بل بتلون النتاج الادبي منذ بروسست وجيمس جويس وفرجينيا وولف بما لفكرة الزمن من قيمة في القصة الطويلة ، وبهذه الدراسات الكثيرة التي كتبت حول ابراز الدور الذي « يلعبه » الزمن في مختلف الفنون الادبية وفي نتاج عدد كبير من الادباء ، وبعيدا عن الدخول في المنعرجات الفكرية حول الموضوع ، أحب أن أضع هنا بعض الحقائق الأولية :

(١) أن هناك فرقا في تصور الزمن بين الجماعات البدائية وبين الجماعات التي تعيش في ظل الحضارة ، فالزمن للبدائي « ميثولوجي » أو شعائري أي أنه ربما كان منعما ، أما الزمن بالنسبة للمتحضر فانه « تاريخي » لانه شيء يمكن قياسه والتعامل معه .

(٢) أن هناك فرقا في تصور الزمن بين الحضارات القديمة والحضارة الأوروبية الحديثة ، فالحضارات القديمة تستطيع التغاضي عن الزمن ، بينما تصر الحضارة الأوروبية على وجوده ، وتربط الثقافة والحياة ربطا محكما به .

(٣) وبناء على الملاحظة الثانية يمكن القول ان الحضارة الاسلامية (حسب تصوري) كانت ترى الزمن دورات - محدودة الابد - يتخللها نظرة رجوعية الى الماضي ، بينما تذهب الحضارة الأوروبية الى ان الزمن تيار مستمر ، وخاصة منذ ان ارتبطت في القرن التاسع عشر بفكرة التقدم او التطور التي تعني استمرار السير قدما ، دون معوقات من النظرة الى الوراء ، فاذا تحدثنا عن التطور او التحول فانما نستعير تصور الحضارة الأوروبية للزمن .

(٤) ان هناك فرقا أساسيا بين رؤية برجسون للزمن ، وما حاوله بروسست في التطبيق الادبي ، فبينما يرى برجسون ان الزمن الذي يمثل تجربة نوعية - لا كمية حين يكون زمنا مسقطا على المكان او المسافة - لا بد ان يستعاد لا متقطعا على انه لحظات عاشها المرء ، وانما لا بد من بعث الروابط التي تصل بين تلك اللحظات ، بينما حاول بروسست ، بعث تلك اللحظات في الماضي دون ان يعبا باقامة صلة زمنية بينها .

(٥) ان « الزمن » ظل حتى مطلع هذا القرن يقف في احد اعتبارين : فاما هو حقيقة واقعية خارجية ، واما هو حقيقة ذاتية يتضاءل وجودها الخارجي المستقل . ولكن في سنة ١٩٠٨ صرح العالم الرياضي هرمان منكوسكي بقوله : « بعد اليوم يتضاءل الزمن وحده ، او المسافة وحدها ، ولن يحفظ عليهما وجودهما الا نوع من الوحدة بينهما » ، وهكذا أصبح ارتباط الزمن - بالمكان - او بالمسافة - في ادب القرن العشرين ، وتحول أحدهما الى الآخر ، أمرا ضروريا .

(٦) انه مهما يبلغ الانسان من تطور ، فلا بد ان يظل الصراع مستمرا بين زمن تاريخي واقعي وزمن لا نهائي - يسمى الخلود - ، (او على الاقل - نوع من الانبعاث المتجدد) حتى يبلغ الانسان مرحلة يعتبر الموت فيها جزءا ضروريا من الحياة .

من هذه الملاحظات الاولى يمكن ان ننطلق الى محاكمة نماذج من الشعر الحديث - من حيث صلتها بالزمن - ولما لم تكن هذه الدراسة معنية بالاحاطة الشمولية ، فانه لا بد من الاقتصار على امثلة محددة ، وليكن اول هذه الامثلة شعر خليل حاوي :

ابتداء من نهر الرماد حتى يبادر الجوع يطالعنا خليل
بنوع متشابه من المكان - او المسافة - فنحن حيننا في نهر
الرماد (انعدام الحركة) او في جوف الحوت او في الكهف ،
او في عصر الجليد او في القبر (لعازر) او في الرحلة الثامنة
(لا حركة لانها رؤيا) ومعنى ذلك اننا في موقف محدد من
الزمن ، فهو يكاد ينعدم تماما (في الكهف) او يتحرك حركة
خفيفة ، وهو ساكن واقف في لعازر « سمر اللحظة عمرا
سرمديا » او هو لحظات خاطفة لا تلبث ان تمحي « عمره
عمر الفجر ، عمره ثانية عبر الثواني » وهو بالنسبة للحبيبة
في قصيدة « وجوه السندباد » قد توقف عند نقطة معينة
- ذاتية - لان الحبيبة نفسها لا تستطيع ان تتجاوزها ،
حرصا منها على ان تشيح بوجهها عن التغير الحقيقي الذي
احدثه مرور الزمن :

غبت عني
والثواني مرضت
ماتت على قلبي
لما دار النهار
ليلنا في الارز من دهر نراه البارحة

ومع أن هذا « التجميد » للماضي انتصار على الزمن وتشبث بالبقاء ، ببقاء اللحظة الجميلة ، عند المحبوبة ، فإنه ليس الا وهما في نظر المحب ، ولا مخرج من هذا الوهم الا انتصار حقيقي ، لا يتم دون ولادة طفل ، فإنه هو الحقيقة الوحيدة التي تستطيع أن تنتصر على الزمن :

ويعمر العمر مهزوما

ويعدي عند رجليه

ورجلينا الزمان

يقابل هذا الزمن الماضي الذي « تجمد » عند اللحظة الجميلة في نظر المحبوبة ، زمن آخر متجمد ، هو الحاضر ، الذي يتمثل أحيانا في تحجره كأنه لا يسير :

وعرفت كيف تمط أرجلها الدقائق

كيف تجمد ، تستحيل الى عصور

وغدوت كهفا في كهوف الشط

يدفع جبهتي ليل تحجر في الصخور

ذلك لان الانسان انما يعيش حاضره في كهف ، كهف نفسه أو كهف الواقع ، وأن هذا الكهف نفسه هو جوف الحوت ، ومع أن الظلمة ترين على أرجائه فان الشاعر يعبر عن ضجره من استمرار الضوء - بعض الضوء - ويصرخ : « ومتى يحتضر الضوء المقيت » ، لانه ليس ضوءا منقذا قادرا على تبديد تلك الظلمة الشاملة ، فهو يعلم يقينا أنه في جوف الحوت ، في جو جحيمي السعير :

في مداه لا غد يشرق

لا امس يفوت

غير أن ناء الصخر على دنيا تموت

ولهذا فانه حين يحاول ان يتشبث بالماضي يشك في حقيقة ذلك الماضي : اتراه كان يوما نضيرا معافى ؟ لقد محا ثقل الحاضر كل شيء ، ولم تبق الا احساسات ثقيلة بجهامة الحاضر ، وثقل وطأته :

**كل ما اعرفه اني اموت
مضغة تافهة في جوف حوت .**

ولكن الشاعر يستطيع رغم كآبة الحاضر وضياع الماضي ان يمد جسرا الى المستقبل ، ومرة اخرى يعود الاطفال الى الصورة ، فهم الذين يمدونه بالقوة على ان لا يخاف زحف الجليد من جديد ،

**ان لي جمرا وخمرا
ان لي اطفال اترابي
ولي في حبههم خمرة وزاد
من حصاد الحقل عندي ما كفاني
وكفاني ان لي عيد الحصاد**

وحين وجد الشاعر - من خلال الازمة الذاتية - هذا الجسر ، اتسعت لديه طبيعة الرؤيا ، فاذا هو في « الرحلة الثامنة » يتذكر اخطاء الماضي ليتطهر منها ، مادام بعينه الى المستقبل ، وفي فمه « بشارة » :

**وسوف ياتي زمن احتضن
الارض واجلو صدرها
وامسح الحدود**

وأصبح ايمانه بالتجدد ، بالبعث ، طريقه الى قهر الزمن ، والتغلب على الموت . واذا كان في « لعازر ١٩٦٢ » قد عاد الى التشبث بالموت - رغبة في الموت نفسه - فانما كان ذلك

كذلك لان القصيدة لا بد أن تقرا على ضوء ازمة تاريخية مرت بها الامة العربية ، والسنة المقترنة باسم لعازر (١٩٦٢) تشير بوضوح الى تلك الازمة ، واليها يوميء خليل حين يقول في مقدمة القصيدة مخاطبا لعازر « لئن كنت وجه المناضل الذي انهار أمس ، فأنت الوجه الغالب على واقع جيل ، بل واقع اجيال يتلى فيها القوي الخير بالمحال ، فيتحول الى نقيضه ، ويتقمص الخضر طبيعة التنين الجلابد والفاسق وتكون المذلة مصدر تعاضمه » . ان النفور من العودة الى الحياة في القصيدة - او الاستسلام الكلي للزمن - لهو صورة مرحلية لا تمثل عمق التفاؤل بالبعث وبعودة المنقذ في شعر خليل .

وقد كان من الممكن أن نستشرف هذا التغير في موقف الشاعر من الزمن ، منذ أول قصيدة في الديوان ، وهي قصيدة « البحار والدرويش » فان الدرويش يمثل الحقيقة الثابتة التي تتحدى الزمن والموت ، وبكوحه يستريح التوأمين : « الله والدر والسحيق » ، وهو الذي شهد - في حالة خلوده - تتابع الحضارات ، وفعل الزمن « ذلك الطفل - الغول الذي تلده الثواني » ، بينما هو - اي الدرويش - قابع في ضفة « الكنج » ، شاهد لا تمتد اليه يد الفناء ، وأما البحار الذي يرمز الى الشاعر المسافر ، فانه يعاني الاشياء الزائلة ، يموت مع الطين الموات ، وقد ماتت منارات الطريق بعينيه ، وفي سياق ذلك الخلاص من قبضة الزمن ، نجد - في النهاية - أن البحار اتحد بالدرويش أو كاد ، وأعلن - بالبعث والتجدد - انتصاره على الزمن ، واذا لم يستطع أن يكون هو « الخضر » فانه - على الاقل - لم يعد فريسة « للتنين » .

من ذلك يتضح أن الاتجاه الشعري عند خليل حاوي لن يفهم على حقيقته الا عندما يتضح موقفه من الزمن ، فاذا

أضفنا الى ذلك أنه يؤثر أن يتحدث عن الزمن بمصطلح المسافة ، فيعبر عن بطنه وركوده بمثل « الجليد » أو « صحراء الكلس » كما يعبر عن حيويته بمثل « غناء الرؤيا » و « رعشة البرق » ... أدركنا اننا ازاء شاعر يتميز بوعي دقيق لهذا التزاوج الضروري بين الزمن والمسافة .

وتكاد لا ترى أن خليل حاوي - رغم تعلقه بالام - يتحدث كثيرا عن الماضي ، ويحلم كثيرا بالعودة اليه ، ورغم ايمانه بجمال الطفولة ، فانه لا يعدها ملاذا وحمى ، وهو في هذا يفارق - مثلا - شاعرا مثل السياب ، عاش طول حياته يحلم بالطفولة والعودة الى الام - ويجد في الماضي عزاء عن الحاضر ، بل هو يزخرف الماضي لان في ذلك التعميه تعويضا عن قسوة الحاضر ، ولهذا كان موقف السياب من الزمن - ومن ثم من الموت - مختلفا عن ذلك الذي اتبعه خليل ، وبسبب تعرض السياب لتحولات مختلفة في نظرتيه الفكرية تجد لديه مواقف مختلفة ، فهو في قصائده التي سميتها « الكهفيات » (١) يقترب من خليل في تصور نفسه ميتا يبعث ، رامزا بذلك الى بعث الامة العربية ، وذلك هو ما غلب عليه في عهد اتجاهه القومي ، ولعل قصيدته « في المغرب العربي » خير مثال على ذلك ، وفيها يتخيل انه ميت - مع موت المجد العربي والحضارة العربية - الا ان هذا الموت ، سيستفيق ولا بد لانه - لا يمكن أن يحيا دون الماضي، فهما يهبان معا من القبر :

ومن آجرة حمراء مائلة على حفره

أضاء ملامع الارض

بلا ومض

دم فيها فسماها

(١) انظر : بدر شاكر السياب : ٢٦٧ - ٢٧٥

لتأخذ منه معناها
لاعرف انها ارضي
لاعرف انها بعضي
لاعرف انها ماضي ، لا احياء لولاها
واني ميت لولاه ، امشي بين موتاه

وهذا البعث ، يتغلغل أيضا في ثنايا قصائده التي قالها وهو
يشهد - مقاوما - حركة المد الشيوعي في العراق ، فقد
اعتمد فيها اللجوء الى أسطورة أدونيس وعشتار ، وكان
يستمد من الاسطورتين وامثالهما شعوره بأن الخصب لا بد
أن يخلف الجذب ، وأن التضحيات لن تذهب سدى .
ولكن للسياب - اذا شئنا الايجاز - موقفين آخرين من
قضية الموت - والزمن - أحدهما ينتمي الى نظريته للدمار
الكلي الذي قد يعم العالم بسبب القنبلة الذرية ، وهذا هو
ما تعبر عنه قصائد متعددة تمتد من أقصى تطور تقني في
« رؤيا فوكاي » الى اخيلة القروي الذي يتصور المسوت
ثعلبا والناس « دجاج القرى » - هي تحديقة الشاعر المباشرة
في حقيقة الموت ، متمثلة في سذاجة الشاعر وثقافته حين
يصبح التمييز بينهما أمرا غير ضروري ، والثاني هو في
مواجهته موته الذاتي ، يطل عليه من خلال المرض المزمن ،
وفي هذا الموقف اليأس يصبح الانسان مترددا بين العودة
الى الطفولة والام والقرية ، ليحس بالنجاة المؤقتة من مقلب
الموت ، وبين استدعاء الموت نفسه لانه - فيما قد يبدو -
أهون من مكابدة المرض . ويدرك الشاعر أن العودة للطفولة
مستحيلة :

وهيهات ما للصبا من رجوع
ان ماضي قبري واني ، قبر ماضي
موت يمد الحياة الحزينة ؟
ام حياة تمد الردى بالدموع

ولهذا فهو يصرخ مستدعيا الموت :

منظرها اصيح انهش الحجار

اريد ان اموت يا اله

بل انه حين يعود الى الطفولة ، الى القرية ، يحس بالتغير
- اي بفعل الزمن ، ولهذا فانه يتساءل حائرا :

جيكور ماذا ؟ انمشي نحن مع الزمن

ام انه الماشي

ونحن فيه وقوف ؟

اين اوله ؟

واين آخره

هل مر اطوله

ام مر اقصره المتمد في الشجن ؟

وليس يوازي تجربة السياب - في الشعر الحديث - تجربة
أخرى ، تريد ان تحيي الماضي - ماضي الطفولة -

طفولتي ، صباي ، اين ... اين كل ذلك ؟

اين حياة لا يحد من طريقها الطويل سور

كشر عن بوابة كاعين الشباك

تفضي الى القبور ؟ !

كما تحاول ان تعد الزمن ، سنة سنة ، « عشر سنين سرتها
اليك » و « ثلاثون انقضت » ... الخ ، ان السياب يقف في
التجربة - تجربة الزمن والموت - شاعرا متفردا ، لانه كان
حالة متفردة . انه لا يتفلسف كثيرا حول المشكلة ، وانما
كان يعيشها .

ومهما يكن من شيء ، فان الزمن عند خليل (طفل -
غول) ، ربما كان مخيفا ولكنه رغم شكله المخيف ما يزال
طفلا ، كما ان الزمن عند السياب « ثعلب » - يصطاد دجاج
القرى ، وقد يكون في شكل اخر اكثر اخافة ، ولكنه حقا لا
يبلغ صورته المخيفة عند نازك ، التي تراه في صور مخيفة
مقيدة فهو حيننا « الافعوان » الذي يسد كل الدروب ،
مطاردا ، خائقا كل شيء ، يقتفي الخطوات ، ويتجسد في
كل اتجاه ، حتى انه ليفلق كل باب للفرار ،

ذلك الغول اي انعتاق
من ظلال يديه على جبهتي الباردة
اين انجو واهدابه الحاقدة
في طريقي تصب غدا ميتا لا يطاق
اين امشي ، واي انحناء
يفلق الباب دون عدوي المريب
انه يتحدى الرجاء
ويقهقه سخرية من وجومي الرهيب
...

اين اين اغيب
هربي المستمر الرتيب
لم يعد يستجيب
لنداء ارتياحي وفيه صراخ النداء !

وهو حيننا سمكة ميتة ، تكبر وتكبر ، لتحول بين المحبين ،
وتنذرهما بالافتراق ،

ومشينا لكن الحركة
ظلت تتبعنا والسمكة
تكبر تكبر
حتى عادت في حوض الموجة كالعملاق ،

**وصرخت رفيقي اي طريق
يحمينا من هذا المخلوق
لنعد فالدرب يضيق يضيق
والظلمة محكمة الاغلاق**

ومن ثم تختلف نازك في موقفها ازاء الزمن - من خليل حاوي والسياب - فهي ترى في الزمن قوة جبارة مطاردة ، والانسان يحاول ان يهرب منها ، ولكنه لا يملك ان ينجو ، او لا يكاد يملك ذلك . وليس الافعوان او السمكة او السحلاة ، رموزا تصور مرحلة زمنية ، كالماضي او الحاضر ، وانما هي رموز لقوة متميزة ، مستقلة بذاتها تمثل وجودا في مقابل الوجود الانساني ، يقوم بينها وبين الوجود الانساني صراع مستمر ، وتكون الغلبة لها في كل جولة ، وما الانسان بالنسبة لها الا كيان ضعيف ، يحاول ان ينجو ، ويتلمس كل سبب للنجاة دون ان يستطيع ذلك ، وقد تكون « السمكة » في بعض حالاتها رمزا لانبعاث الماضي حيا ، وحيلولته بين المحبين ، ولكن تضخم السمكة - رغم موتها - يدل على ان هذا الماضي يستطيع ان يستغرق الحاضر والمستقبل ، وان ينشر رعبه على نحو كلي ، فلا يعود محددا بآن واحد .

ونازك على وعي بهذا الذي تحدث عنه ، وليست رموزها للزمن - القوة الجبارة - عفوية ، ففي مقدمة ديوانها « قرارة الموجة » حديث صريح عن ذلك ، حين تتخيل نفسها تتحدث الى اخرى - الى القرينة التي جردتها من ذاتها - حول فكرة الزمن نفسها ، وفي اثناء هذه المحاوراة تقول : « اني لا اخاف الزمن ، اني اسأمة وحسب » ، وتقر ان السمكة رمز للزمن - أي الفراق بين الصديقين - وتذهب الى ان فراق « عشرة أشهر » - مثلا - يجعل من المستحيل على الاصدقاء ان يعودوا أصدقاء ، لان كلا منهم قد تغير ،

ولم يعد هو نفسه ، ليحس ازاء الآخر بمثل ما كان يحس به من قبل ، وهذا هو ما تعنيه بالشخص الثاني :

**الشخص الثاني ، من اعماق شهور التيه المظوره
حاكته دقائق تلك الايام الجانية المغروره
وترسب في عينيه ثاقلها ورؤاها المذعوره**

وما دام الامر كذلك ، فان المحبين بعد اي فراق مهما يكن قصيرا - اي بعد خضوعهما لفعل الزمن - لا يكونان هما المحبين اللذين كانا من قبل ، وسينكر أحدهما الآخر ، وفي هذا عذاب متجدد ، لان الصورة التي تكونت عند اول لقاء ، أي اللحظة الزمنية المليئة بالايحاءات ، قد امحت ، ولا يمكن استعادتها .

ومن ثم تجد نازك نفسها تنتقل من الفكرة المتافيزيقية للزمن ، من حيث هو قوة منفصلة تصارع الآدميين ، الى تصور الواقع الزمني في مراحله الثلاث الماضي والحاضر والمستقبل ، وأكثر ما يغلب على تصورهما أن الماضي ميت ، وأن المستقبل كذلك ميت . وكيف يمكن لقوة ميتة في الماضي وفي المستقبل ، أن تكون مخيفة الى الحد الذي تتصوره الشاعرة ، وحقيقة الامر ان هنا فرقا بين الزمن حين يكون - في الخارج - قوة مجردة ، وبين الزمن حين يكون علاقة انسانية ، فهو في الحال الثانية يمكن أن يكون حيا أو ميتا ، مليئا أو فارغا بسبب احساس الانسان به ، اما في الحالة الاولى ، فانه صورة من الموت ، ولذا فانه قوة لا يستطيع التمرس بها .

والامس في شعر نازك - في اغلب المواقف - ميت « جثة الماضي الغريق » ، لا يمكن احياؤه أو بعثه ، والتعبير عن موته يتخذ صورا مختلفة ، ويتكرر في مواقف متعددة ، ونادرا ما ينتقض موت الماضي بعودته الى الحياة أو بالعودة

الى الطفولة ، وفي قصيدتين متقاربتين التاريخ (١) تعبر نازك تعبرين مختلفين عن هذا الماضي ، في اولاهما تصور الخوف الرهيب من الزمن - ومن الموت - وتحاول ان تتخذ فكرة تحجبها عن عيون السنين ، وان تشير الى موضع قائم في المدى المرتمي محجوبا بالظلال ، حيث يتم العبور الى موطن لا يستطيع الزمان البليد ان يصل اليه ، الى عالم حافل بالوعود ، ولكنه ليس الامس :

سنمحو الزمان ، وننسى المكان

هناك ونقسم الا نعود

الى امسنا المنطوي

سر بنا !

ومع ان التعبير عن هذا الموضع مقترن بالاستقبال (سنمبر ، سنحيا ، سنمحو) فان الزمن المنقذ ليس هو المستقبل او الغد ، وفي القصيدة الثانية حلم - او محاولة حلم - بالعودة الى الطفولة ، والمسير الى الامس :

سنحلم انا نسير الى الامس لا للغد

ومع ثقل الامس وتجهمه ومحاولة الهرب منه ، فانه يبدو اخف وقعا من الغد ذلك المجهول المطلق ، ولذلك فان اهداب الافعوان واقفة بالمرصاد تصب « غدا ميتا لا يطاق » . كما ان انتظار الغد يعني مواجهة القبور التي « تمد اليها باذرعها الباردة » ولهذا فان النجاة من الاثنين - الماضي والمستقبل - انما يتم باللجوء الى دائرة « اللازمان » ، وهي الدائرة التي

(١) هما قصيدة اول الطريق (٢ : ٢٢٩) وقصيدة دعوة الى الاحلام

(٢ : ٢٣٦) والاولى بتاريخ ٨-٤-١٩٤٨ والثانية بتاريخ

٢٨-٩-١٩٤٨

تسميها الشاعرة « يوتوبيا » منطقة يتعطل فيها حكم الزمن ،
وتتخذ صفة الكمال والخلود ، ولكن الشاعرة تتصور يوتوبيا
هذه على ألوان فمرّة تراها عالما يموت فيه الضياء ، ومرّة عالما
يبقى فيه الضياء ولا تغرب الشمس ، ومرّة ثالثة حيث ديانا
(ربة القمر) تسوق الضياء ، ولكن الصفة الثابتة لها انها
افق ازلي لا يدركه الفناء .

وبين الامس الميت والغد الرهيب يقع الحاضر ، وهو في
الغالب يمثل الفراغ ، والزمن فيه بطيء العبور ، تتمطى
دقائقه تمطيا ، ولذلك يوصف الزمن هنا بأنه بليد ، وتمثل
« الساعة » آلة بغيضة بلهاء ، لانها مقترنة بعد الدقائق
البطيئة :

**دقت الساعة في الظلمة تسعا ثم عشرا / تملأست
الساعة الباردة على البرج / وانا اصفي واعد دقائقها
القلقات ، ويمكن التغلب على حركة الانتظار هذه بمشاهدة
المتحركات في الزمن ، كالقطار مثلا حيث يشكو الآخرون
البطء « هذي العقارب لا تسير » ويتساءلون : كم مر من
هذا المساء متى الوصول ؟ / وتبقى ساعته ثلاثا في زهول /
فان مراقبة هذه المتحركات تأمل في زمن الآخرين ، وتخفيف
من ثقل الانتظار . كما يمكن التغلب على هذا الحاضر بالسير
المستمر في المكان - دون وصول - (لان الوصول يعني
الموت) والسير في مكان يتجاهل فيه عامل الزمن ينقذ من
العودة التي ستكشف للاعين أن كل شيء مررنا به وخلفناه
وراءنا قد تغير :**

لماذا نعود

ليس هناك مكان وراء الوجود

نظل اليه نسير

ولا نستطيع الوصول

مكان بعيد يقود اليه طريق طويل

يظل يسير يسير

ولا ينتهي

غير أن هذا المكان غير موجود ، مثله مثل يوتوبيا ، ولذلك كان لا بد من العودة والمرور بالمتغيرات التي تحول الامكنة الى امكنة اخرى والشخص الى شخص ثان ، وذلك يعني التعايش مع اشياء لم تؤلف من قبل ، ومع أن هذا التجدد كان يمكن أن يخلق بهجة متجددة ، فانه عند الشاعرة نذير بالسأم والضيق ، مثله مثل الركود الزمني ، الذي لا يخلق سوى الاحساس بالضجر ، وللضجر في شعر نازك صور مختلفة ، توازي التعبيرات المتعددة عن بقاء الزمن ، وعن الاحساس بالفراغ ، وليس التعبير عن « البطء » من أجل التأمل في الزمن ، أو للاستسلام للحلم ، وانما هو صورة لاستثقال الحاضر والفرع من الآتي . ويجدر بنا أن نتأمل هنا في موقفين احدهما : تجسيد الزمن في صورة قوة خارقة ، قوة تكاد تكون مرئية ، هائلة في قدرتها على المطاردة ، وسد جميع المنافذ والدروب ، والثاني : الزمن البليد البطيء المتشاقل الذي تتشابه لحظاته في رتابتها ، بحيث لا تعنى الشاعرة أبداً بالامساك بأية « لحظة » مفردة فيه واستدامتها والاحتفاظ بها ، وهاتان الحالتان يمثلهما الرمزان الكبيران : الافصوان الذي يرمز الى الجبروت والمطاردة ، والسمة الميتة التي تكبر وتتضخم رغم موتها ، وهي ترمز - بحركتها - الى بلادة الزمن ، وتشاقله ، وهذا الزمن - في حاله - في صراع مستمر مع الحب ، ولا تكافؤ ، لان الحب دائماً خاضع له أو منهزم ، بل انه في بعض الحالات يقتل الحب بخلق العداوة ، والبغض ، واحداث التغير في الناس والاشياء .

وينحسر هذا الظل المديد الذي يمثل الزمن في شعر نازك - انحسارا غير قليل - في ديوانها « شجرة القمر » ، وسر ذلك أنها اكتشفت التعويض عنه بالفن ، وإلى هذا ترمز قصيدتها « شجرة القمر » نفسها ، فهي مبنية على قصة طفل كان يحلم أن يصيد القمر ، فلما تحقق حلمه ثار الناس عليه يريدون استرجاع قمرهم ، فما كان من الطفل إلا أن زرع القمر ، واستنبت منه شجرة تتدلى من أغصانها أقمار فضية ، ثم رد القمر الأصلي إلى السماء ، فالقمر عند نازك يرمز إلى الطبيعة (وهو في الوقت نفسه صورة للزمن) ، والطفل هو الفنان ، والشجرة هي فنه المستمد من الطبيعة ، المستقل عنها في آن معا ، وبه وجد الطفل (الفنان) رضى عوضه عن الطبيعة والزمن كذلك ، وتقول نازك أنها استعارت الاسطورة - دون رموزها - من قطعة شعرية انجليزية مما يكتب للأطفال ، ولعلها لو لم تقرأها هنالك لخلقت مثلها ، فان رغبة الطفل في صيد النجم (أو القمر) موجودة في شعرها من قبل ، وانما كانت تلك الرغبة بحاجة إلى تطوير :

**وافقنا وانتهى الشيء الذي خلناه حبا
وتبقت حولنا الذكرى التي تسخر منا
من خيالات صغيرين بدا نجم فظنا
أن في وسعهما أن يمسكاه فاشربا
لحظة ثم تهاوى السلم
في برود وتلاشى الحلم**

فهذا النجم الذي كان « الطفلان » يريدان صيده هو « الحب » ، وكان صيده وهما تلاشى من بعد ، ولكن هذا النجم حينما أصبح « فنا » استطاع الطفل أن يحوزه ، وأن يخلق مثله ، وبانتقال الصراع من دائرتي الزمن والحب إلى

الصراع بين الزمن والفن ، تضاعلت قوة الزمن ، لان الفن يكفل الخلود والرضى والطمانينة . بل الامر اكثر من ذلك وابعد دلالة ، فقد كان الحب رابطة بين اثنين ، معرضة للاهتزاز وللانقسام ، وكان الزمن زمنهما ، الخاص بهما (او بالشاعرة وحدها) اما الفن فانه استطاع ان يرضي الذات (وبالتالي سيرضي الآخرين) كما ان ارجاع القمر (الطبيعة - الزمن) الى الناس كان يعني اعترافا بان لهم حق المشاركة فيما كان يحبه الفنان (او يخاف منه) ، ومن هنا تفتتح المشاعر الذاتية على الآخرين ، وتأخذ في تحسس مشكلاتهم وقضاياهم على نحو ارحب ، وبتعاطف اشد ، ومن هنا أيضا يشرب الخوف من الزمن (ومن الموت) في غمار المشاركة الجماعية ، وذلك ما ينبىء عنه التطور - الموضوعي - الذي شهدته شعر نازك (١) .

وحين يحاول الدارس ان يحدد فكرة أدونيس عن الزمن - من شعره - تواجهه عقبات كثيرة ، منها ان الشاعر اكثر من استعمال الفعل المضارع ، واعيا ان تلك الصيغة لا ترتبط بزمن محدد - في اللغة العربية - فحين يقول :

**في عالم يلبس وجه الموت
لا لغة تعبره لا صوت
(تولد) عيناه**

يدرك ان لفظة « تولد » تعني هنا الديمومة ، وكذلك هو قوله :

**بين الصدى والنداء (يختبئ)
تحت صقيع الحروف (يختبئ) .**

(١) تجد مزيدا من التفصيل عن علاقة شعر نازك بالزمن في كتابي « الزمن في شعر نازك » وهو سيصدر قريبا .

بل انه حين يستعمل الصيغ التي تدل على المستقبل
(سأسافر في موجة في جناح / سأزور العصور التي هجرتنا /
والسمااء الهلامية السابعة) فان الناحية الزمنية تتضاءل الى
جانب الارادة ، التي قد تحقق وجودها ايضا في لا زمن ، او
قد تجيء المفطوعة مفرغة من كل دلالة زمنية ، خالية من اية
صيغة فعلية ، مثل قوله :

**خرساء او مخنوقة الحروف
او لا صوت
او لغة تحت أنين الارض
اغنيتي للموت
للفرح المريض في الاشياء للاشياء
اغنيتي للرفض
يا كلمات الرعب والدواء
يا كلمات الداء**

بل كثيرا ما تكون صورہ الزمنية غير ذات دلالة على الزمن ،
ففي قوله يخاطب ابا نواس :

**تائه والنهار حولك دهر من الدمن
شاعر كيف يشرب
على وجهك الزمن .**

نجد ان ابا نواس في « حضور » لا علاقة له بالماضي ، والحديث
عن النهار الذي هو دهر من الدمن ايماء الى الشعر المثقل
بوصف الاطلال ، واتباعية التراث ، والتعبير عن « الزمن
الذي يشرب » اشارة الى ولادة الثورة التجديدية - على يد
ابي نواس - فاسضعمال الفاظ « النهار » و « الدهر »
و « الزمن » واهي الصلة بحقائق الزمن ، فالزمن - وخاصة
الماضي - لا يحمل قيمة في ذاته ، وانما القيمة الكبرى

للإنسان - الشاعر ، فانه هو الحقيقة التي تبدأ منها
الحقائق ، ذاهبة في تيارها المستقبلي ،

**يولد في عيني معنى الضحى
تبدأ من نفسي كل الدروب**

ومن ثم يغدو امس الشاعر « غدا » ، وينعدم وجود الامس ،
ويصبح الموت صديقا ، وتصبح ثانية الشاعر بما يملؤها
من حيوية وابداع والى سنوات وسنوات ، ان الزمن قد
يكون عدوا للطاغية ، مثلا ، لا للشاعر ، ولهذا فان الطاغية
يحس ان علاقته بالزمن طغيان متبادل :

**زمن يجري ، زمن يهرب مثل الماء
وانا اجري
كل نهار سكين في احشائي
والليل حراب ،**

ومن ثم نجد ان بعض اقنعة (١) الشاعر تستعصي على الموت ،
فزيد بن الحسين يقتل ويصلب ثم يحرق وينثر رماد جنته
فوق الماء ، ولكنه لم يمت لانه ظل رمزا حيا الى الابد .

**الجسم يصاعد في رماد
مهاجر كالقيمة الخفيفة
والراس وحي نار
عن زمن الفيوب والثورة والثوار
يقرؤه السياف للخليفة ...**

(١) سيجيء الحديث عن « القناع » في الشعر الحديث ، في فصل تال ،
ويكفي ان اقول هنا ان « القناع » رمز تاريخي - في اكثر الاحيان -
يرمز للشاعر ، او يحمله الشاعر نظراته في الفن والتضحية
والمبادئ ... الخ .

ومهيّار : يأمر تيمور الطاغية بتعذيبه ثم يقطع جسده الى
أجزاء صغيرة ترمى في جب للأسود ويفصل رأسه عن
جسمه ، ولكنه يظل هو « النفس المزروع في رئة الحياة » ،
ويظل رأسه يتحدث عن موته الذي كان « فوهة الزمان » ،
كان الوعد والمجيء » وعن جسده الذي سار أمامه :

ازمنةً ، مدائننا

تواكب النهر

مسرّحها بصفّتين : الحب والبشر

وحين توحد بالارض والكون والموت والزمن صار هو
« المدى والمدار » ، أو هو الحقيقة المطلقة ، بل لعله أكبر من
كل ذلك .

ليس للزمن وجود ذاتي متميز عند أدونيس ، وإنما
هو مجال ، ساحة لدينامية الإنسان ، امتداد ، أهم ما
يعكسه حركة الإنسان في داخله - وأحيانا في خارجه - ولهذا
بدلاً من أن يركز نظره في الزمن ، وإحساسه الكلي في تقلباته
وتجسّداته ، كما تفعل نازك التي تسمع وقع خطى الأيام ،
وتحس دبيب أقدام الليل ، فإنه لا يحاول أن يرى سوى
الضرورة المستمرة ، وحياة التحولات في أقاليم الليل
والنهار ، أن أدونيس لا يبحث عن زمن ضائع - كما فعل
بروست - وإنما يلاحق زمناً لم يولد بعد ، بل أن قولنا
« لم يولد بعد » مجاز ، لأن الإنسان متحد به ، وهو في
صيرورته المستمرة يرسم له أبعاده .

وحسبنا هنا أن نعرض مثلاً واحداً يصور هذه
الضرورة - قناعاً آخر من أقنعة أدونيس - بعيداً بعض
الشيء عن « تأله » مهيّار ، وقدرته على توجيه الحياة
الإنسانية ، وعن تكييف الإنسان - بقدرة يسميها الناس
خارقة - مثلاً يتحرك في التاريخ ، ويمثل الإرادة الإنسانية

كما يمثل تواضع الانسان ، وليكن هذا المثال هو « صقر قريش » (١) - عبد الرحمن الداخل - الذي لم يكن دوره التاريخي - فكيف بالرمزي - دورا عاديا عابرا .

الصقر يعاني أزمة الزمان والمكان : مختبئ يرى ما يحل بأهله من قتل و صلب ، وتنقسم مشاعره بين تذكر قريش وأمجادها ، وبين التفكير في النجاة ، والزمن يضيق :

**وكان النهار .
حجر يثقب الحياة
وكان النهار
عربات من الدمع**

والمكان يضيق ، وفارس الموقف كله هو الموت

**والموت يسرج افراسه
والذبيحة
بجع يتخبط ،**

ويريد فسحة ، يريد عونا من الفرات ، يريد من الطريق ان يتسع « والطريق يدحرج أهواله ويضيق » ، ولكنه يهيب بالمكان ان يتسع ، « افتحي يا برادي مصاريع ابوابك الصدئات » ومع ذلك فانه استطاع ان يسير في أرض « اضيق من ظل رمحه » . مشكلة الصقر الكبرى انه ليس شاعرا ، لا يعرف ان يغير الفصول ، لا يستطيع ان ينقذ اخاه الطفل ، لا يستطيع ان يدجن الغرابية ، ان يغير الآجال ، ان اشياء كثيرة ستحدث دون ان يستطيع الصقر التدخل في مجراها ، لانه ليس شاعرا ، ولكنه في النهاية « يرفع في وله الصبوه والاشراق / اندلس الاعماق » .

(١) انظر قصيدة تحولات الصقر في الملحق .

وعند هذا الحد ينتهي الصقر التاريخي لبدأ الرمز ،
وتبدأ من ثم تحولات الصقر ، : كانت هناك أصوات تنادي
الصقر أن يرجع ، ولكنها هدأت ، وتضاءل صوت الماضي ،
لكنه لم يتضاءل في الواقع لان الصلة بالماضي قوية ، ويحاول
الصقر أن يشدد من عزيمته ليقتل الماضي ،

طاغ ادحرج تاريخي واذبحه على يدي ، واحيه
ولي زمن اقوده ، وصباحات اعذبها
اعطي لها الليل ، اعطيها السراب ، ولي
ظل ملات به ارضي
يطول ، يرى ، يخضر ، يحرق ماضيه ويحترق ،

ولكن صورة دمشق (حبيبة أدونيس) لا يستطيع الصقر
أن ينعق منها بسهولة ، ولهذا فانه يعيش لحظات طويلة ،
مشدودا الى هذا الماضي الدمشقي ، الذي ينتهي بـ « عفوك
يا دمشق » ... وهو تردد بين الرثاء والتحطيم ، وحين
يصعد الصقر - الشاعر الى أبراج الموت ، يمحي الصقر ،
ويبرز أدونيس ، يعيش لحظات مترددا بين الانتماء الى
دمشق الماضي او القدرة على التحول ، ويعاوده الحنين الى
الحضارة القديمة ، فيلم ببغداد ، ليلتي بالزمن :

الزمن اخضر نما وطال
اورق في الجدران والحصون
الزمن الانهار والتلال
والزمن العيون :
قامات احجار ربيعية
في غابة الروح الفرائية

وليقرأ الشواهد التي كتبت على قبر الصقر (الشاعر) ،
وليفيد منها ان قوة الموت ان كانت قد استطاعت التغلب على
الصقر ، فان زوجة فقيرة كانت على وشك ان تعلن ولادة ،
صقر جديد ،

وقيل كانت زوجة فقيرة

هنا وراء التلة الصغيرة

حبلى

وبين الليل والنهار

في الصمت

في التمزق المضيء

تنتظر الطفل الذي يجيء •

ان هذه القصيدة التي تعد من اكثر قصائد أدونيس واقعية، تصور حقيقة التحول على شكل صراع بين الماضي والمستقبل، وميزتها الكبرى انها تنصف الماضي ولا تهزا من علاقاته ، ولا تحاول الاستخفاف به أو التهوين من قيمته ، واذا كان الانعتاق من الماضي ضروريا فانها تصور صعوبة ذلك الانعتاق ، وهو شيء يجب ان لا نعهده موقفا رومنتيقيا ، فانه نابع من شخصية الصقر نفسه الذي كان يقول رغم ما حققه من طموح ومجد ، مخاطبا النخلة : « يا نخل أنت غريبة مثلي » ، واذا لم تكن هذه الغربة انسانية ، فماذا تكون ؟ هي غربة لعلها اصدق بكثير من حديث رأس « مهبسار » في حقيقة الواقع الانساني .

وللزمين في شعر محمود درويش قصة أخرى ، ربما راقه أن يعود الى الماضي متمثلا في الطفولة ، الا انها ليست عودة وانما هي اكتشاف :

واثير جسمك

تولد اليونان

تنتشر الاغاني

يسترجع الزيتون خضرته

يعر البرق في وطني علانية

ويكتشف الطفولة عاشقان

بل ان هذا الاكتشاف لا يكون الا في حالة دون اخرى ، ذلك لان سمات الطفولة لا تتغير ، ليس الطفل أبا للرجل (كما يقول وردزورت) وانما الطفل هو الرجل ، ففي الطفولة كان الطفل « صغيرا وجميلا » كانت الوردة داره والينابيع بحاره » ، ثم ان الوردة هي التي تغيرت فصارت جرحا ، والينابيع هي التي تغيرت فصارت ظمأ ، اما الطفل فلم يتغير كثيرا ، ظل « صغيرا وجميلا » واستطاع ان يحول الوردة الى نخلة والينابيع الى عرق ، ان الاشياء تكبر حفا ، فتلقي ظلالها على الطفولة ، حتى تخيل للناظر ان الطفولة تجاوزت عهدها ، ولكن بشيء قليل من التأمل تتضح الحقيقة .

وهذا الطفل لا يخشى الزمن ، انه يأخذه بيديه كأنه دمية (ربما كانت دمية متفجرة وهو لا يدري ، ولكنه يحسبها كالخرز الملون) يداعبها « كأمير يلاطف حصانا » :

**اني احتفل اليوم
بمرور يوم على اليوم السابق
واحتفل غدا بمرور يومين على الامس
واشرب نخب الامس
ذكرى اليوم القادم
وهكذا اواصل حياتي (١) .**

وفي هذه « المداعبة » يتضح التمويه ، فالزمن قد لا يكون مربعا للطفل ، ولكن هذا الطفل الذي كبر اخذ يحس بتقل أيامه ، ويحاول تزجيتهما على نحو من المعاناة التي تتطلب - رغم عد الايام - شيئا من النسيان ، ولكن هذا النسيان

(١) هذه القطعة لا تعتمد ابقاعا منتظما ، ولكنها ذات قيمة في الدلالة على نظرة الشاعر الى الزمن .

غير متأت لارتباط الماضي بالحاضر ارتباطا وثيقا حتى أنه
« حين احيا الذكرى الاربعين لمدينة عكا اجهش بالبكاء على
غرناطة » . المشكلة - انن - أن الطفل يحاول الا يكبر
فيستكشف أن الذاكرة كبرت واتسعت ، وأنه رغما عن
التشبث بثبات الزمن على حال لا تتغير ، يجد أن الزمن يمتد
في بعد آخر ، في اتجاه جديد ، وتمتلئ الذاكرة بالذكريات ،
وهو يحاول أن يتخلص منها فلا يزداد منها الا قربا :

من كل نافذة رميت الذكريات كقشرة البطيخ
واستلقيت في الشفق المحاذي للصنوبر (تلمع الامطار
في بلد بعيد ، تقطف الفتيات خوفا غامضا)
والذكريات تمر مثل البرق في لحمي ، وترجعني اليك
اليك . ان الموت مثل الذكريات كلاهما يمشي اليك
يكاد يكون من المستحيل الثورة على الذاكرة لا لان الذكريات
أحيانا تكون « هوية الغرباء » وحسب ، بل لان الزمن
« يضاجع الذكرى وينجب لاجئين » .

ها هنا مشكلة تبحث عن حل : هل يكون هذا الحل في
الامتداد الجغرافي ؟ لقد جربه « عبد الله » - صديق
الشاعر - فماذا حدث ؟ :

كان عبد الله حقلا وظهره
يحسن العزف على الموال
والموال يمتد الى بغداد شرقا
والى الشام شمالا
وينادي في الجزيره
.....

يقفز الموال من دائرة الظل الصغيره
ثم يمتد الى صنعاء شرقا
والى حمص شمالا
وينادي في الجزيره

ولكن هذا الامتداد لم ينقذ عبد الله « وتدلّ رأس عبد الله /
في عز الظهيرة » لنبحث اذن عن حل آخر ، لعله في التثبيت
بالحاضر والدخول في لفظة « الآن » دخولا لا منفذ له :

وان لا احزن الآن

ولكني اغني

**اي جسم لا يكون الآن صوتا
اي حزن لا يضم الكرة الارضية الآن**

الآن ... الآن ، بل لعله الخروج من الجلد ومبارحة
شيخوخة المكان ، ولكنه كلما فعل ذلك لم يجد « غير وجهه
القديم الذي تركه على منديل أمه » ، بل لعله الخروج
خارج جدار الزمن والاستئناس الى نوع جديد من الموت :

وبودي لو اموت

خارج العالم في زوبعة مندثرة

ولكنه يعجز عن ذلك لانه اتحد بالمحبة - الارض - الام
وانتشر على جسمها كالقمح ، كاسباب بقائه ورحيله ، وهي
تنتشر في جسمه كالشهوة ، مستحيل ان يحقق ذلك : انها
تحتل ذاكرته كالغزاة ، تحتل دماغه كالضوء ، ما اقسى
تلك المحبة ! ليتها تقول له مرة واحدة « انتهى حبنا »
لكي يصبح قادرا (لا على النسيان) بل على الموت والرحيل ،
ليتها تصبح زوجة له « ليعرف الخيانة مرة واحدة » ، اتحاد
الشاعر بالمكان هو سر صلابته أمام الموت ، أمام الزمن ،
مثلا هو في الوقت نفسه سبب الوجد والعذاب المبرح ، وحين
يبتعد عن المحبة قليلا يجد الزمن متحيزا متشخصا ، فاذا
عاد الى اتحاده بها فقد الزمن ووجد هويته . واذن فان الحل -
ان كان ثمة من حل - هو في التمسك بالصلابة والمقاومة
حتى النهاية ، فانها وحدها القادرة على خلق الاستحالة

المتجددة ، وفي كل خروج من مسامير العذاب بحث مستأنف
عن « شكل جديد لوجه الحبيب » ، وعلى مرأى من الرمن
نفسه يستطيع المحب أن يهدي الى تلك المحبوبة ذاكرته ، أن
يتحدث عن تلك الاستحالة المنجددة ، وأن يمرج ذكرياته ،
بذكرياتها ، ورغم أن الطفل في هذا الموقف أحس بأسه قد
كبر ، وكبر المساء ، وكسر الرحيل ، وأصبح المحبوبة
« غزالا سابحا في حفل دم » فانه وجد بين يديها الولادة
الجديدة :

والموت مرحلة بدأناها

وضاع الموت

ضاع ...

في ضجة الميلاد

فامتدي من الوادي الى سبب الرحيل

جسما على الاوتار يركض

كالغزال المستحيل .

هل بعد ذلك كله يهم أن نجد للزمن مقياسا ؟ بعد قليل ، بعد
عام ... بعد عامين ، ... ما الفرق ؟ اننا - بدلا من ذلك -
بحاجة الى مقياس للمكان حتى لو فعلنا كما فعل سرحان
الذي « يفيس الحفول بفلاته » .

*** * ***

هذه خمسة نماذج لتصور العلاقة بين الشاعر الحديث
والزمن (والموت) ، وفي تفرد كل نموذج منها بخصائص
ومميزات فارقة ، ترتسم سمة واضحة تتخذ علامة على
موقف انساني يميز اتجاهها عن آخر ، ولا ريب في أن مزيدا
من الامثلة يستطيع أن يوسع من حدود الافتراق والتلاقي
بين الشعراء حول هذا الموضوع ، غير أنه لا يفوتنا أن نلاحظ

مدى التفاوت الذي تم - حتى في هذا النطاق المحدود - بين
زمن رومنتيقي خالص (وأحيانا متافيزيقي) كما هو الحال
عند نازك والسياب ، وبين زمن قائم على الصيرورة المستمرة ،
يفعل فيه الانسان ويتفاعل به ، ويقف محمود درويش في
مرحلة بينهما ، وان كان - مع الزمن - قد أخذ يقترب
من الثاني .



الموقف من المدينة

سوف أناديك من المدائن المسبية - المنوعة -
الفاقة الذاكرة - النسية - المقطوعة
الانداء .

(البياتي : كتاب البحر : ١٢٩)

حين استنكر الفرد دي فيني « القطار » ، لانه رمز
العجلة ، والعجلة من الشيطان ، كان في الواقع يعلن عن
شيئين معا : عن تدمره من اختلال العلاقة بين الانسان
والزمن ، اذ ان هذه الوسيلة الجديدة لم تعد تسمح بالتأمل ،
والتأمل هو السمة المميزة للانسان ، (كيف لو عرف
الطائرات والمركبات الفضائية !!) وعن هذا التطور الحضاري
السريع الذي ينقل المرء - دون أن يعي - الى عالم جديد
يحس فيه بالاغتراب ، وفي كلتا الحالين كان يعبر عن
« صدمة حضارية » أحسها تجاه التطور الآلي الجديد .

تري هل تمثل المدينة لدى الشاعر العربي الحديث
مثل هذه « الصدمة الحضارية » التي أحسها دي فيني
ازاء القطار ؟ ! ان كثيرا من الباحثين يميلون الى الاعتقاد بأن
المدينة في العالم العربي ليست سوى « قرية » كبيرة ، وأن
الشاعر حين يحس بتضايقه من المدينة ويتحدث عن الغربة
والقلق والضياع - مجرد محاكاة - شعراء الغرب حين
والقلق والضياع انما يحاكي - مجرد محاكاة - شعراء الغرب
حين يضيقون ذرعا بتعقيدات الحضارة الحديثة ، وبالمدينة
الكبيرة ممثلة لها .

أما أن الشاعر الغربي يعبر عن تضايقه من الحضارة الحديثة - لأسباب عديدة - ومن المدينة رمز تلك الحضارة، فأمر لا يحتاج توضيحاً أو مناقشة ، وأما أن الشاعر العربي الحديث ، مقلد له في هذا المجال ، فأمر محوط بالشك الكثير ، ذلك لأن المسألة لا تعدو أن تكون نسبية ، ففي البلاد العربية مدن - مهما يكن حظها من الضخامة - تختلف فيها طرز الحياة اختلافاً غير قليل عما هي الحال في الريف ، وقد كان من المصادفة المحض أن يكون عدد من الشعراء المعاصرين ريفي النشأة ثم هاجروا إلى المدن ، فالصدام بينهم وبين المدنية لا يعني مقنا للحضارة ووسائلها ، وإنما هو تعبير عن « عدم اللفة » بينهم وبين البيئة الجديدة ، لأسباب مختلفة .

فمن المعروف أن أول ما يحس به الريفي تجاه المدينة هو النفور من الضجيج الكثير والازدحام والتدافع ، واضطراره إلى تغيير طريقته في المشي المتباطئ واستحداث سرعة لم يألّفها من قبل في الحركة عامة ، والاحساس بالحيرة والخوف ازاء أدوات المواصلات وتعقيدها ، واللامبالاة في سرعتها دون تقدير لشعور المشاة ، يرافق كل هذا انبهار مشوب بالرهبة من الاضواء والمباني والمنشآت الكبيرة ، فإذا اتيج له أن يمكث في المدينة - مكوثاً مؤقتاً طويلاً - وأن يفيد من الخدمات الكثيرة فيها من تعليم واستشفاء ووفرة في مواد الاستهلاك ، ومعارض ومتاحف ودور سينما ، لم تكد هذه المزايا تنسيه أنه أيضاً يجد فيها أن كل شيء محسوب بزمن ، وأن الساعة تتحكم في كل العلاقات والتصرفات ، وأن هناك عادات ومواصفات لا يستطيع أن يطمئن إليها بسهولة . ويبدأ يحس بالفارق الضخم بين المجتمع الفقير والمجتمع الفني في المدينة نفسها ، ولعل أشد ما يصدمه أن كل شيء يباع ، فتأخذه الحسرة على ما فقدته من « فضائل » الريف

وأخلاقياته وعاداته ، وينسى أن المدينة منحتة حرية فردية كبيرة وخلصته من أسر العادات الرتيبة وقبضتها الوثيقة ، ذلك لأنها - مقابل هذه الحرية - قد حفزت أعصابه الى حد « العصاب » بضجيجها وعجيجها ، ووضعتة في خوف مستمر من الجريمة ، وفي معاناة ضميرية ازاء فئات المومسات والقوادين والمنحرفين والسكرارى ومدمني المكيفات والضائعين من الاطفال والمتسولين والنشالين والطفيليين ، وفي سخط دائم على تعقيدات البيروقراطية ، والرثسوة والوساطة و « الاتيكيت » الاجتماعي المشوب بكثير من النفاق ، وفي قمة ذلك كله يتولد لديه شعور بالاغتراب والعزلة واحساس بفقدان الحرارة في العلاقات الاجتماعية جملة .

وقد ذهب كثير من علماء الاجتماع الى ان كثيرا من الاحباطات التي يحس بها ساكن المدينة انما هي نتيجة صراع اساسي بين القيم : بين الذات والمجموع ، بين الحرية والسلطة ، بين التنافس الحاد والمحبة الاخوية ... الخ ، وأن الفرد يحس ان قيما عزيزة على نفسه قد تحولت عن طبيعتها ، وفي النفور من هذا الوضع يحاول المرء ان يجد لنفسه مهربا أو مسربا ، واذا كان ساكن المدينة يحس بذلك كله فان المهاجر اليها من الريف لا يملك الا ان يكون احساسه به حادا طاغيا .

ولا اود ان استرسل في هذا المنحى ، اذ لست اقصد الى دراسة المدينة من الزاوية الاجتماعية ، وانما الذي يهمني هنا كيف تنعكس صورة المدينة لدى الشاعر الحديث ، على أساس من فهم اجتماعي دقيق ، وتكاد ان تكون الصدمة الاولى التي يعكسها هذا الشاعر ان تكون متصلة بفقدان « النقاء » المعنوي في المدينة ، يوازيها حنين عميق الى صفاء الريف وبعده عن الرذائل ، وفي مقدمتها جسد المرأة ، ولهذا

كانت صورة بغداد عند السياح انها « مبغى كبير » ، ولا غرابة في هذا الشعور لدى شاعر كانت من اول التجارب الشعرية لديه قصيدة « المومس العمياء » وقصيدة « حفار القبور » ، ثم ازداد هذا الشعور حدة - على الايام - بسبب الخيبة في العمل المناسب وفي قضايا الحب والانتماء الايديولوجي وغير ذلك من محبطات .

ان تصور الشاعر الحديث للمدينة في صورة امرأة - تم في صورة امرأة متعهرة - يكاد يكون قسما مشتركا بين عدد كبير من الشعراء ، وهي صورة ليست جديدة بل هي متوفرة في الادب القديم والوسيط ، ويستوي عند الشاعر الحديث ان تكون المدينة قائمة تنسب الى العصر الحديث ، او ممثلة لحضارة قديمة . والشاعر الحديث يحدد المدينة التي يتحدث عنها باسمها - غالبا - فهي بغداد او بيروت او دمشق او القاهرة ، ولا يتحدث عن « المدينة » باطلاق ، الا نادرا . وفي هذا ما يؤكد ان الصدمة الناجمة عن لقائه بها ليست ثورة على الحضارة او كرها لها ، بل هي صدمة علاقة بين ذاتين .

فدمشق أدونيس امرأة ، الا انها تحمل كثيرا من صفات المجتمع العربي عامة ، تلك الصفات التي يحاول أدونيس ان يحطمها (وبذلك تختلف غايته من حديثه عن المدينة عن غايات الشعراء الآخرين) :

يا امرأة الرفض بلا يقين
يا امرأة القبول
يا امرأة الضوضاء والذهول
يا امرأة مليئة العروق بالغابات والوحول
ايتها العارية الضائعة الفخذين يا دمشق

ونيسابور الخيام (أو البياتي) امرأة متعهرة متبذلة ،
كل الفزاة بصقوا في وجهها المجذور
وضاجعوها وهي في المخاض .

وكذلك هي بابل ، الا انها مومس عاقر (والبياتي يمعن في
ايراد الصور الجنسية كلما تحدث عن المدينة) :

العاقر الهلوك
من الف الف وهي في اسمالها تضاجع الملوك
.....

تفتح للفزاة ساقياها وللطفاه
تحمل حملا كاذبا في كل فجر ، وتموت كلما القمر
غاب وراء غابة النخيل في السحر .
وتتكرر هذه الصور أيضا عند حميد سعيد ، ففي
قصيدته « توقعات حول المدن المهزومة » (١) تبدو القدس
سبية :

ملك يهودي يقضي ليلة معها
وقد لقحت
فاولدها دما مرا
ومات صبيها العربي مقتولا .
اما يافا فانها :

... امرأة من اهلي ، خضبها الاعداء وباعوها
قطعوا نهديها
سلخوا جلدي حين رفضت قبول النهدين قلائد
للاخت المذبوحة هيروشيما (٢)

(١) ديوان : قراءة ثامنة (دار الاداب - بيروت ١٩٧٢) ٧-٢٠

(٢) المصدر السابق : ٢٧

ومن السهل أن نجد العلة في استعمال هذه الصور ،
فالمدينة في اللغة « مؤنثة » ، وفي معظم الأحيان كانت حركة
التاريخ ضد المدن فتحا واجتياحا واغتصابا لها ولنسائها
ولمواردها وهي ما تزال كذلك الى اليوم ، ثم ان الشاعر
الحديث يألف الصور الجنسية ، في زمن يشيع فيه الاغتصاب
في المدن الكبرى ، كما تشيع الدعوة الى الانطلاق التام من
القيود المتصلة بالجنس ، ولذلك يجد هذه الصورة قريبة
المنال والاداء ، مع أنه ليس من الضروري دائما (الا حيث
يفرض الجو الفني ذلك) ملاحظة المدينة من هذا المنظور ،
ذلك أن تكرر الصورة - على هذا النحو - يجعلها مبتذلة ،
مع الزمن .

ان النفور من المدينة والحنين الى الريف - ممتزجا
مع الحنين الى الام والى الطفولة - نزعة رومانطيقية أصيلة ،
وقد وجدت لها تعبيرات مختلفة في الادب العربي في هذا
القرن ، كما وجدت لها بدائل أخرى في الحنين الى الماضي
الذهبي أو في العودة الى الطبيعة - الفساح - (عند
المهجرين) أو التشوف الى يوتوبيا (كما رأينا عند نارك) ،
أو في خلق مدن مسحورة تغني الشاعر عن مدينة الواقع المليئة
بالآلام والعذاب ، تلك هي المدينة المسحورة التي يصورها
البياتي في قوله :

مدينة مسحورة

**قامت على نهر من الفضة والليمون
لا يولد الانسان في ابوابها الالف ولا يموت
يحيطها سور من الذهب
تحرسها من الرياح غابة الزيتون ،**

وهذه المدينة المسحورة هي التي كان يبحث عنها أبطلال
الاساطير في الادب العربي (مدينة النحاس ... الخ) ومن

نماذجها المشهورة ، « ارم ذات العماد » التي جعلها نسيب عريضة - أحد شعراء المهجر الشمالي - هدف الوصول الصوفي ، ووجدها سميح القاسم في واقع الحياة الاشتراكية ، وضعها السياب (أو جدّه) فضاع بذلك حلمه الكبير :

لم ادر الا انني امالني السحر
الى جدار قلعة بيضاء من حجر
كأنما الاقمار منذ ألف ألف عام
كانت له الطلاء

.....

ارم
في خاطري من ذكرها ألم
حلم صباي ضاع ... آه ضاع حين تم
وعمرى انقضى

وحين نلمح هذا الاتجاه في خلق مدن مفيبة ، لا نحس بتضايق الشاعر من المدينة الواقعية وحسب ، وانما نجد اصطدامه بمشكلة الزمن (تلك التي تحدثت عنها في الفصل السابق) مسيطرا أيضا عليه ، فمن بعض الجهات يتحد الموقفان أعني الثورة على المدينة والثورة على الزمن بحيث يتعذر فصلهما .

ومن الطبيعي ان تتشابه تجارب الشعراء الريفين المهاجرين الى المدن العربية في طبيعة الصدمة - ان حدثت - ، فهي دائما تعبير عن الاغتراب النفسي والاجتماعي الذي أصابهم ، ولكنها تتفاوت في العمق والمدى ، فهي عميقة مزمنة - مثلا - عند السياب ، وهي عميقة لكنها مرحلية عند أحمد عبد المعطي حجازي ، وهي متقلبة - خاضعة لتفسير الظروف عند البياتي ، وهي مبهمة الا أنها واقعية الاسباب عند بلند الحيدري ، غير أن أكثر الشعراء يتحدث عن

« مدينتي » - هكذا بيساء الاضافة - اذا عز ان يحددها بالتسمية ، وفي هذه الصيغة يتجاوز النفور والحب تجاورا لا انفكاك له . ويمثل بلند قمة النفور من كل ما يسمى مدينة ، حتى لينفر من قريته نفسها ، ويرفض العودة اليها ، حين تحولت الى مدينة :

لا لن اعود

لن اعود وقريتي امست مدينة ؟ !

اما اسباب نفوره من المدينة فلأنه يخشى ضياع خطواته في شوارعها الكبيرة ، وانسحاقه في الازقات الضيقة ، وخوفه من وحشة الليل ، ورعبه من عدم وجود الصديق ، (اي الاغتراب والعزلة والخوف من الاستسلام للوحدة) . واما السباب فانه لم يستطع ان ينسجم مع بغداد لانها عجزت ان تمحو صورة جيكور او تطمسها في نفسه (لاسباب متعددة) فالصراع بين جيكور وبغداد ، جعل الصدمة مزمنة ، حتى حين رجع السياب الى جيكور ووجدها قد تغيرت لم يستطع ان يحب بغداد او ان يانس الى بيتها ، وظل يحلم ان جيكور لا بد ان تبعث من خلال ذاته ، (وقد بعثت رغم اندثارها لانه خلدها في شعره ، ومنحها وجودا لا يبيد) ، وحين تحدث السياب عن جيكور التي شاخت ، كان يرثي الماضي كله ويرثي نفسه وهو يستشرف الموت :

أه جيكور ، جيكور ...

ما للضحى كالاصيل

يسحب النور مثل الجناح الكليل

ما لاكواخك المقفرات الكئيبة

يحبس الظل فيها نحيبه

اين اين الصبايا يوسوسن بين النخيل

عن هوى كالتماع النجوم الغريبه

...

اين جيكور ؟

جيكور ديوان شعري

موعد بين الواح نعشي وقبري .

اما المدينة - اما بغداد - فهي الخصم الابدي لجيكور ،
وحديث السياب عن « دروب » بغداد هو الذي جعل هذه
اللفظة « دروب » - لدى معظم الشعراء من بعد - تحدد
معنى الضياع ، شأنها في ذلك شأن « الازقة » او
« الزقاق » ، بحيث يكاد الحديث عن « الشارع » او
« الشوارع » يعني انفساح المدى لا اختناق النفس في
المنعطفات الضيقة :

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالا من الطين يمضغن قلبي

ويعطين ، عن جمره فيه ، طينه

حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينه

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضفينه

وبين جيكور والمدينة علاقة غريبة ، وان تكن هامشية : فلون
« النضار » الرب المعبود في بغداد يحمل التماعه السمك في
جيكور ، ولكن بغداد التي تضم « السجون والمقاهي والبارات
والملاهي ومستشفيات المجانين ودور البغاء » انما تستغل
شرايين تموز في تغذية كل هذه المؤسسات ، واللات - ام
تموز - هي الام العراقية التي ثكلت ابنها ، فهي ترسل
اللعنات على وسائل الحضارة التي سببت موته :

وترسل النواح : يا سنابل القمر
دم ابني الزجاج في عروقه انفجر
فكهرباء دارنا اصابنا الحجر
وصكه الجدار ، خضه ، رماه لمحة البصر
اراد ان ينير ، ان يبدد الظلام فاندحر
وحين تتحد بغداد والسيطرة اليسارية ، تستيقظ عاموره :
وتعصر الدروب كالخيوط كلها
في قبضة مارده
تمطها ، تشلها
تحيلها دربا الى الهجير

ويتحول الناس الى تماثيل من طين ، او الى صور مقطعة
الاوصال كأنها احلام المجانين ، وتشكل بغداد ولكن في صور
متشابهة ، فهي حينما مأوى سربروس (الكلب المتعدد
الرءوس) وهي حينما بابل التي تشكو الجفاف ولا تنجع
فيها القرابين والصلوات ، وهي حينما آخر بابل القديمة ذات
الجنات المعلقة الا ان زرعها رءوس :

اهذه مدينتي ؟ جريحة القباب
فيها يهوذا احمر الثياب
يسلط الكلاب
على مهود اخوتي الصغار والبيوت
تاكل من لحومهم ، وفي القرى تموت
عشتار ، عطشى ، ليس في جبينها زهر

بايجاز : حتى النهاية لم يستطع السياب ان يقيم جسرا من
التفاهم - او المودة - بينه وبين المدينة التي قضى فيها
اكثر عمره ، ترى لو امتد العمر بالسياب ليتمثل - حقا -
معنى تغير جيكور واندثارها ازاء هذه الصورة القائمة لبغداد
والعجز عن التعايش معها ، كيف كان يكون الحل ؟ اهو
الانتحار ؟ او هو الهجرة ؟ او هو اللجوء للتسوية ؟ من المؤسف

أن يقال أن موت السياب - أبي الشعر الحديث من كل وجه وفي كل مجال - كان منقذا من الإجابة على هذا السؤال ، أن لم يكن هو نفسه ذلك الجواب .

وقد أصيب حجازي بالمرض الذي عانى منه السياب ازاء المدينة ، ولكن تجربته لم تكن مزمنة ، كانت مرحلية ، وكانت اشمل من تجربة السياب في تفصيلاتها لأنها لم تكن مقنا متأصلا وانما كانت استكشافا متدرجا ، أما على المستوى الفني فقد كانت مبهورة بشيء غير قليل مسن الفجاجة ، ذلك أن لبوسها ثوب البدائية في التعبير قد يكون عذرا عن شاعر ناشئ ، ولكنه لا يصلح أن يكون كذلك - في النظرة الكلية - وقد كان حجازي حين انشأها - شاعرا ناشئا دون ريب . (ان السؤال : هل استطاع حجازي ان يتجاوز ذلك المستوى ؟ أمر خارج عن حدود هذا الفصل) .

ولكن مما يميز هذه التجربة - حقا - انها لا تستحي من سذاجة الريفي وبراءته ، فهي قد تبدأ - أو تنتهي - بالإنسان الغريب الذي يسأل : أين يتجه :

يا عم

من أين الطريق

أين طريق السيدة ؟

وهي تمضي لتصور الخوف من الزحام ، والخشية من وسائل المواصلات الحديثة :

لكنني أخشى الترام

كل غريب ها هنا يخشى الترام

والخوف من الغربة التي تلتهم كل قادم « غريب في بلاد تأكل الغرباء » وتخشى نهاية الطريق لان النهاية فيه غامضة ، وهي تجربة تعيش ليل المدينة « سرعة حمقاء ،

شراب ، موسيقى « ونهارها وشوارعها » قيعان لهب تجتر
ما شربته في الضحى من اللمب « وتمقت قلة الاكثراث
للموت ، حتى موت الصبي يمضي دون بكاء – يا للهول !! –
« فالناس في المداين الكبرى عدد » :

هذا انا

وهذه مدينتي

.....

ظل ينوب

يمتد ظل

وعين مصباح فضولي ممل

دست على شعاعه لما مرت

وجاش وجداني بمقطع حزين

بداته ثم سكت

.....

هذا انا

وهذه مدينتي .

هي حقا غربة من يبحث عن حرارة المشاعر في القلوب – كما
كان يحسها في الريف – فلا يجدها ، ليس في المدينة صاحب ،
وانما الوجوه والمودات فيها بلون الطريق « طريق مقفر
شاحب » ، ويستجدي الريفي « خيال صديق ، تراب
صديق » فلا يجد ، كأن كل من في المدينة ، لشدة الاغتراب
والعزلة بين الواحد والاخر ، غريب ، صامت يظن بالتحية
على من يمر به من الناس . وتزداد هذه الغربة في
حدثها لان الريفي هبط القاهرة دون نقود ، فهو يجمع الى
العزلة والضياع جوعا مبرحا ، ذا الوان مختلفة ، وارهاقا
واجهادا ،

**لا لن اعود
لا لن اعود ثانيا بلا نقود
يا قاهرة**

كما انه لعجزه عن دفع اجرة الغرفة التي يسكنها يتعرض للطرْد ، ويعود من جديد الى الضياع بين الحيطان العملاقة ، والشوارع اللابرثية .

غير انه في المدينة لم يلبث ان اكتشف « الانسان » كان في مبدأ امره لا يلفته الا من كان ضائعا مرهقا مثله : كالصبي القروي الذي وفد الى المدينة يحمل سلة ليمون ولا يعبا به وليمونه احد ، وكالكلب اللاهث في الشارع . الخ ، وكان يحس انه لا بد ان يعود الى القرية ، بل هو (عكسا للنزعة الاجتماعية السائدة) يدعو حبيبته - بنت المدينة - لتذهب معه الى الريف ، وكان يقدر ان الريف هو محور اهتمامه او لا بد ان يكون كذلك ، وان اهله الطيبين هم الناس الذين يكتب لهم وينذر من اجلهم « قوة الكلمة » ، فوجد ان لهم اشباها كثيرين في المدينة ، فلماذا لا يكتب للانسان الذي اكتشفه في كل مكان ؟ ومن ثم اتسع العالم الشعري لدى حجازي وتعددت آفاقه ، فاحتضن مدنا كثيرة في البلاد العربية .

نعم ظل حجازي - بين الحين والحين - يعاوده الضيق من المدينة ومن جمود مشاعرها ، ظل يهرب شوارعها ويقف عند المفارقة : بين شدة الزحام وانعدام « الناس » ، حيث لا نظرة اشفاق ، ولا اكتراث ، وظل يستيقظ لديه حنين الريفي الى الحقول - حيث لا ازدحام ، ولا اصطناع للزرع في آنية النحاس :

**هنا المدى لا يعرف الحراس
هنا انا حر
هنا الطيور تستطيع ان تطير**

هنا النبات لا يزال اخضر الرداء
هنا الحقيقة التي لا تعرف التلون المقيت
هنا الدوام والثبوت ،

بل حيث الانطلاق والحرية والهواء النقي الذي يستطيع ان يغسل من نفسه دخان المدينة ، ولكنه من ناحية اخرى كان قد هادن المدينة ، بل لعلها أصبحت لديه هي وحدة الوجود السكاني ، فهو اذا ضاق ذرعا بها انتقل من مدينة الى اخرى ، يذرع « المدن السماء » ، انه لم يحاول ان يخدع نفسه عن من يمثلون الجانب الزائف في المدينة :

اللفة المطاط والمضحك والمروض المفسر المصفق
المشخص المحترف الهاوي المناور المداور العظيم

ولكنه لم يعد يعبأ بهم كثيرا لانه اقفل عليهم صندوقا والفسى بهم الى الجحيم ، وحين ادخله الفدائيون الغابة التي يتدربون فيها ، رأى القاهرة نفسها ، وأحس بالرابطة الصحيحة التي تشده الى امته ، وأدرك أن بعض الزيف في المدينة لا يمكن ان يحجب وجه الحقيقة الخيرة للانسان ، واذا لم يستطع حجازي أن يصل الى مرحلة الانسجام الكلي مع المدينة ، فانه على الاقل لم يعد يعاني تجاهها « عقدة » عاطفية .

لقد وجد حجازي القرية حين عرف المدينة ، فهو يصور المدينة ويمعن في تصويرها لتبرز من خلال مساوئها وعيوبها محاسن القرية وفضائلها ، وقد عكس محمد عفيفي مطر هذا الوضع بعض الشيء حين جعل محور ارتكازه هو القرية نفسها ، انه يعرف المدينة ، ويعيش حياتها اليومية ، ويجد في ليلها ونهارها الوحدة الممضة ، الا انه معقود النفس بالقرية ، بالخضرة والظمي والغرين والنهر وشجرة الجميز وشجرة الصفصاف ، ويصرخ في وجد يشبه وجد السياب :

خذيني لارماد عينيك قارورة من دواء
خذيني ايا قرיתי وارحميني
خذيني ايا قرיתי وارحميني ارحميني .
والفربة امرأة ايضا ، ولكنها ام او حبيبة ، هي عذراء
الصمت (١) :

لقد احببت عينيك
واحبت القناديل التي تهتز عبر شوارع الموت
ركعت العام بعد العام تحت مقاصل الصمت
وبعت دمي لاشرب قطرة من ماء نهديك
لتضعني البروق الخضر ... تشنقني صفائك
الالهيه
وقد احببت حراس الشوارع والحوابر الرمادية ..

ويشوب مطر هذا الحنين الرومنطقي بالحديث عن المشكلات
الواقعية التي يعانيها الريفيون ، وفي ديوانه « الجوع
والفقر » مواقف كثيرة حول هذا « الجوع » الذي يرمز الى
المحل والفقر والعذاب :

لا شيء ياكله الصغار
فاترك عباءتك القديمة يا قمر
واسرق لهم بعض الذرة
بعض الذرة
بعض الذرة

وهي قصيدة تذكر بقصيدة السياب « سلال الصبار في
بابل » ، مع الفرق في مدى استغلال الشعائر للاستسقاء او
لاستدراار الخصب .

(١) انظر : من دفتر الصمت (دمشق ١٩٦٨) : ٤١

ويختلف موقف البياتي من بغداد عن موقف كل من
السياب وحجازي والحيدري من المدينة ، فهو - ابتداء -
لم يعان نفورا منها ، وان كان يدرك ان صرعاها « اجساد
النساء والخالون الطيبون » ، ومن ثم كانت بغداد لديه عدة
مدن لا مدينة واحدة ، اي انها كانت انعكاسات لاسقاطاته
النفسية المختلفة ، ففي البواكير الرومنطيقية الاولى تمثل
بغداد المرأة الجميلة الفاتنة المحبوبة :

بغداد يا اغرودة المنتهى ويا عروس الاعصر الخالية
الليل في عينيك مستيقظ وانت في مهد الهوى غافيه
وهي في خواطر المنفى البعيد « طفلة عذراء » او « ساقية
خضراء » ، ورغم انها قد تجمع بعض المتناقضات : « الشمس
والاطفال والكروم ، والخوف والهموم ، وموطن العذاب
والعراة » فانه مشدود بالحنين الجارف اليها ، كيفما كانت
وفي اي شكل تصورت ، ويتمنى ان يعود اليها ولو « على
جناح غيمه / على ضوء نجمه » ، لكن حين تغير المنظر
السياسي ، حين امتدت النار في المدينة الى حديقة الليمون
لم تعد بغداد طفلة عذراء ، بل أصبحت هرة سوداء :

تبصق الموتى على الارصفة القبر السخينه

في ذراع الليل

ليل السل ، كالام الحزينه

لم تزل تبصق آلاف الساكنين ، المدينه

في مقاهيها وفي حاراتها السود اللعينه

وعلى اشجارها الصفر الدميمه

يولد الخوف ، كما تولد في اعماقها السفلى

الجريمه

ويتغير المسرح السياسي بعد قليل فاذا بغداد « مقبرة
الغزاة » التي ستبتلع جحافل الفاشست والعبيد ، ثم يتغير
المنظر مرة اخرى فاذا هي صورة اخرى من بابل :

ملعونة تعج بالذباب والاصفار والحريم تفتح للغزاة ساقها وللطفاه

ان بغداد البياتي ليست قيمة ثابتة - الا من حيث حبه
العميق لها - ، وانما هي مرآة - او مرايا - للمد والجزر في
الحياة السياسية للعراق .

ويشارك الشعراء الملتزمون مع البياتي في اتخاذ المدن مرايا
تعكس مواقفهم الايديولوجية ، سواء اكانت هذه المدن عربية
او غير عربية . فالمدن العربية عند قاسم حداد قسمان في
قصيدته « خروج رأس الحسين من المدن الخائنة » : مدن
خائنة تلفها الحيرة كأنها وسم على بطون كل الضفادع (من
اهلها) ، ومدن لم تخن (او هي قصور واكواخ) :

ونخرج من كل كوخ على ارض هذا الخليج لندخل كل القصور ، ونبني على رسمها قبلة غاضبة ليزهر ورد الرماد

والذين يحملون رأس الحسين ، (راية الثورة) يسرون الى
المدن الخائنة ، مدن النار ، فيحرقون اسوارها ويحترقون ،
ليرسموا على معاصم الاطفال هنالك « سيرا بلا حيرة » او
صورة التقدم الضروري ، دون تخاذل او تردد . وتنوع
المدن عند حميد سعيد ، فهي مدن مهزومة ، ومدن خوف ،
ومدن براق ، وفي كل حال ترمز الى وضع سياسي (او
نفسي) . وكذلك هو حال المدن الاخرى لدى سميح القاسم
في قصيدته « اسكندرون في رحلة الداخل والخارج » فقد
انكرته اسطنبول التي تجمع :

المواخير الكثيبة والمآذن
وتشيح عن وجهي الوجوه الفارقة
في الشاي والحزن المداهن
.....

ويخونني حمال امتعتي
ويشتم سائق التكسي ابي
لم يعجب البقشيش حضرته

وهمه ان يجد صديقه « ناظم » كما ان همه في اثينا ان يجد
صديقه « ميكيس » غير ان اثينا أيضا لم تعرفه ، ولكنه كان
يعلم وهو فيها ان :

سقراط هذا العصر يرفض كاسه
ويموت باسم اخر
في ساحة الاضراب
في النفس

او السجن الذي سيصير يوما مدرسه

الا ان برلين عرفته ورحبت به ، وهي تجربة شبيهة بتجربة
البياتي - الى حد ما - اثناء تطوافه في مدن أوروبا - شرقها
وغربها - وتلك تجربة يمكن للقارئ ان يتبعها في دواوينه
المختلفة . غير ان تعبير سميح القاسم عن شعوره نحو المدن
العربية ، يختلف الى حد كبير فهي امتداد له ، لا مرايا ، وان
كان يحاول ان يربط بين تشوفه الى الثورة والتغير وبين
حنينه الرومنطقي الى تلك المدن التي يستشرف فيها
انتفاضة (صنعاء ، دمشق ، أسوان ، عدن ... الخ) .

من كل ذلك يتجلى لنا ان المدينة - في الشعر الحديث -
كانت كيانا يقف - في تجربة الشاعر المهاجر - موقف المفارقة
من القرية (او الريف) كما انها كانت علامة على طريق التقدم
او التخلف عند الشاعر الايديولوجي . غير ان للمدينة - سواء

اكانت شرقية او غربية - وظيفة اخرى ، وهي وظيفة
وسائطية ، اذ هي لا تعدو في هذا الموقف ان تكون « وعاء »
حضاريا يستغله الشاعر لتصوير التمزق او الضياع ويجعله
اطارا - محض اطار - لفلسفته ، فالمدينة هنا ليست
مشخصة كما كانت عند السياب او حجازي ، ولا تقف موقف
المضاد او المحاور او العدو من الشاعر ، كما ان الشاعر ليس
بحاجة ان يحكم عليها من زاوية عقائدية ، وانما هي مقبولة او
موشحة بالقبول ، على نحو واقعي ، فيروت حاوي هي الوعاء
الذي يستطيع ان يبرز تمزقه في فترة مروره في مطهر التجربة
لاستكشاف الذات والفن والغايات ،

**ويثور الجن فينا
وتفاوينا الذنوب
والجريمة
« ان في بيروت دنيا غير دنيا
الكدح والموت الرتيب
ان فيها حانة مسحورة
خمرا ، سريرا من طيوب
للحيارى
في متاهات الصحارى
في الدهاليز اللعينة
ومواخير المدينة » .**

فليس يحس الشاعر نحو هذا الذي تقدمه بيروت ثورة على
بيروت نفسها وان وصف الدهاليز بأنها « لعينه » ، وانما
يحس بالثورة على نفسه لانه مضطر الى تقبل هذا الذي
تقدمه ، ومرة اخرى يلتقي الشاعر بهذه الدهاليز « اللعينة »
في لندن حيث يملأ الضباب الرطب كفيه ويتغلغل في حلقه

وأعصابه ، ولكنه حتى ولو أحس بالنقمة على لندن ، لا يحملها
آية مسؤولية ، لأنه كان قد جعل هذا الضياع طريقا ليصفي
وجه تاريخه وأمسه ، قد تكون كل مدينة كبيرة « سدوم »
ولكن الشاعر يأبى أن يتحول عمود ملح .

هذا الاطار المدني نفسه - دون نقد او ثورة او استهجان -
هو ما يستعمله امل دنفل ، في تصوير الحياة التي تهيؤها
المدينة - ضمن اطار كبير اسمه القصيدة ، لرفد الاحساس
بالمعاناة ، او الضياع :

كان الطريق يدير لحن الموت ...
في صرير الباب من صدا الفواية
في أزيز مراوح الصيف الكبيرة
في هدير محركات الحافلات
وفي شجار النسوة السوقي في الشرفات
في ساء المصاعد
في صدى اجراس اطفائية تعدو .. مجلجلة النداء

فكل هذه التي يعدها الشاعر هي أشياء المدينة ، ولكنها
تؤدي وظيفة وسائطية في بناء القصيدة ، وكذلك هو قوله :
وكان مبنى الاتحاد صامتا ... منطفىء الاضواء
تسري اليه من غير ، « هيلتون » القريب
اغنية طروب

.....

وكانت المطابع السوداء تلقي الصحف البيضاء
وصاحبان في ترام العودة الكسول
يختصمان في نتائج الكره
وفي طريق الهرم الطويل
تبادلت سيارتان - كادت في الليل ان تصطدما -
السباب .

انك في كل ذلك تجد صورة واقعية قاهرية ، ولكن هذه الصورة ليست سوى اداة ، لغرض اكبر ، تحدث عنه القصيدة حين تقرأ مكتملة .

مرة واحدة تتحول هذه الاداة عند دنقل الى مفارقة صارخة ، حين يتحدث عن السويس التي كانت تعاني الفارات والتعتيم والحرائق والموت ، ويقارن بين السويس التي نعم بحياة السلم فيها ، وزار اوكار البغاء واللصوصية :

عرفت هذه المدينة
سكرت في حاناتها
جرحت في مشاحناتها
صاحبت موسيقارها العجوز في تواشيح الفناء
رهنت فيها خاتمي ... لقاء وجبة العشاء
وابتعت من « هيلانة » السجائر المهرية

وبين القاهرة التي لا تبالي بما جرى على اختها :

هل تاكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
بينما تظل هذه « القاهرة » الكبيرة
آمنة قريبة
تضيء فيها الواجحات في الحوانيت وترقص النساء
على عظام الشهداء !!

وفي رفع هاتين الصورتين على مستوى واحد ، كان امل دنقل - بكل واقعية - يرسم التحلل الذي يعانيه المجتمع المدني ، والتفسخ في مدى المشاركة العاطفية بين مدينة واخرى - في القطر الواحد - دون ان يبرىء نفسه من انه هو ايضا سار في ركب الضائعين المنتشين بلذائد المدينة ، في وقت السلم ، مع فرق واحد ، هو انه قد استيقظ على مأساة السويس ، حين ظل الآخرون سادرين في السعي وراء لذاتهم ،

ولكن : ترى هل تغني صورة السويس الواقعية - فنيا - في تصوير تحولها الى موقف بطولي مأساوي ؟! لنقل : ان امل دنقل واقعي ، وواقعيته بريئة من الدعوى ، مهما تكن مؤلمة ، وأنه يبعدنا عن دائرة الرومنطيقية الخائقة بكثرة ما تستدر عواطفنا - في كثير من الاحيان - على نحو مثالي كاذب .

حتى هذه اللحظة لم تكن علاقة الشاعر الحديث بالمدينة صدمة حضارية ، ولكن هذه الصدمة آتية لا ريب فيها ، على نحو طبيعي ، فالشاعر الملتزم اشتراكيا - لا يمكن ان يحس بالانسجام مع المدينة الغربية - ممثلة الحضارة الغربية - ولهذا فان المدينة الكبيرة في الغرب قد تصعقه او تستثير نغمته ، وهنا تبدأ معاناة من نوع جديد ، يكون فيها رفض المدينة علامة على رفض الحضارة ، ولنتذكر كلمة « كبيرة » فانها مفتاح لهذا الشعور الجديد ، ولعل قصيدة البياتي بعنوان « المدينة » ان تكون علامة على هذا الاتجاه ، وها انا انقلها دون حذف (١) :

وعندما تعرت المدينة
رايت في عيونها الحزنيه
مبازل الساسة واللصوص والبياذق
رايت في عيونها المشاتق
تنصب والسجون والمخارق
والحزن والضياح والدخان
رايت في عيونها الانسان
يلصق مثل طابع البريد
في ايها شيء
رايت الدم والجريمة
وعلب الكبريت والقديد

(١) ديوان البياتي ٢ : ٢٢٣ - ٢٢٥

رأيت في عيونها الطفولة اليتيمة
 ضائعة تبحث في المزابل
 عن عظمة ، عن قمر يموت فوق جثث المنازل
 رأيت انسان الغد المعروض في واجهة المخازن
 وقطع النقود والمداخن
 مجللا بالحزن والسواد
 مكبلا يبصق في عيونه الشرطي واللوطي والقواد
 رأيت في عيونها الحزينه
 حدائق الرماد
 غارقة في الظل والسكينه
 وعندما غطى المساء عريها
 وخيم الصمت على بيوتها العمياء
 تأوهت ، وابتسمت رغم شحوب الداء
 وأشرقت عيونها السوداء بالطيبة والصفاء .

لست أظن أن هذه القصيدة بحاجة الى تحليل ، فهي صورة
 للمدينة سواء اكانت شرقية او غربية ، ولعل القارئ يستطيع
 أن يقارن بينها وبين قصيدة أخرى للبياتي بعنوان « مرنية
 الى المدينة التي لم تولد » (١) ، فان هذه الثانية شرقية
 خالصة ، ولعله أيضا يستطيع أن يجمع الى هاتين القصيدتين
 صرخة البياتي في وجه الحضارة (وابنتها المدينة) في
 قصيدته « حضارة تنهار » (٢) ونبوءة المتنبي بأهيسار
 تلك الحضارة (٣) ، فانه بذلك يستطيع أن يدرك مدى النفور
 الذي أحسه البياتي ازاء كل حضارة متعفة ، بسبب من
 موقفه الايديولوجي ، فهو يقول في القصيدة الثانية - على
 لسان المتنبي :

- | | | |
|-----|---------------|---------|
| (١) | ديوان البياتي | ٢ : ٢٩٩ |
| (٢) | ديوان البياتي | ١ : ٥٦٧ |
| (٣) | ديوان البياتي | ١ : ٧١٦ |

أرى بعين الغيب يا حضارة السقوط والضياح
حواضر الخيول والضبايح
تأكل هذي الجيف اللعينة
تكتسح المدينة
تبيد نسل العار والهزيمة
وصانعي الجريمة

وحين يذكر البياتي « الخليفة » - في هذه القصيدة - نجد انه لا يميز بين حضارة غربية وشرقية ، فالموقفان متشابهان وان كان من الممكن أن تكون نبوءة المتنبي كناية من وراء العصور عن مصير الحضارة الغربية نفسها .

ويتميز أدونيس في نظراته الى الحضارة - من خلال المدينة - عن كل ما تقدم ، في قصيدته النثرية « قبر من أجل نيويورك » (١) ، نعم ان نيويورك ما تزال لديه امرأة (أو تمثال امرأة) « في يد ترفع خرقة يسميها الحرية ورق نسميه التاريخ ، وفي يد تخنق طفلة اسمها الارض » ، وهو - مثل آخرين غيره - ثائر على هذا اللون من الحضارة « حضارة بأربعة أرجل ، كل جهة قتل وطريق الى القتل ، وفي المسافات انين الفرقى » ، ولكنه يرسم أبعادا لمختلف حالات الوضع الحضاري ، لمختلف حالات الثورة في الماضي والحاضر ، لضروب التخلف ، للتغول الطاغوي الذي يمارسه الاستعمار الجديد ، لوضع السود ... الخ ، في نيويورك تنفتح في مخيلته ابواب العالم وابواب التاريخ ، فسرى الخريطة العربية : « فرسا تجر جر خطواتها والزمن يتهدل كالخرج نحو القبر أو نحو الظل الأكثر عتمة ، نحو النار المنطفئة أو نحو نار تنطفئ » ويعترف لنيويورك بأن لها في

(١) (مواقف حزيران ١٩٧١) العدد : ١٥ ص ٨ - ٢٦

بلاده « الرواق والسرير ، الكرسي والراس ، وكل شيء للبيع ، النهار والليل ، حجر مكة وماء دجلة » ولكنه يدرك كذلك ان تلك المدينة ذات الجسد بلون الاسفلت ، تلهث وتسبق في فلسطين وهانوي « اشخاصا لا تاريخ لهم غير النار » ، ولا ينسى بيروت ودمشق ، وولت ويتمان ، ولنكولن وهارلم ... وغيفارا « الذي نام مع الحرية في فراش الزمن وحين استيقظ لم يجدها » ، ثورة عاتية ، ولكنها لم تستطع ان تحجب عن عينيه حفيضة مستعرة في أعماقه : « مع ذلك ليست نيويورك لغوا بل كلمة ، لكن حين اكتب دمشق لا اكتب كلمة بل أقلد لغوا ، دال ميم شين قاف ... كذلك بيروت القاهرة بغداد لغو شامل كهباء الشمس » ، هنا طرفا معادلة ، لا قيمة لذكر احدهما دون الآخر . قد يقال ان ادونيس ثائر على انسحاق الانسان في ظل هذا الرمز الشامخ ، ولكنه أيضا ثائر على ضياع الانسان الآخر في سديم التخلف .

واذا تأملنا هذه النماذج - غير المستقصاة وان كانت تعين معالم كبيرة - في موقف الشاعر المعاصر من المدينة ، وجدناها تدل على الاتجاهات الآتية :

١ - رد فعل رومنتيقي خالص يتفاوت قوة وضعفا بحسب أسباب موصولة بنشأة الشاعر ونفسيته ، وعن هذا الاتجاه يتولد خلق مدن موهومة ، أو تضخيم للريف على حساب المدينة .

٢ - تشكل المدينة بحسب الانتماء العقائدي أو الوضع النفسي الفردي ، فالمدينة « وعاء » لا يتغير ، وإنما الذي يتغير هو البنية التركيبية في مؤسساتها السياسية أو اتمائها ، من خلال العلاقة بينها وبين الشاعر ، أو من خلال أزمة تحول يعانها الشاعر نفسه .

٣ - اعتبار المدينة واقعا مسطحا ينعكس على وجهه تمزق الشاعر أو التوتر الوجودي بينه وبين المدينة (اي مجتمع المدينة على نحو دقيق) .

٤ - اعتبار المدينة (الفريضة) رمزا للحضارة الحديثة ، والثورة عليها على نحو هجائي احصائي (كما يفعل البياتي) أو تحليل العلاقات والمستويات الحضارية الراهنة من خلالها (أدونيس) .

ومن العسير ان يستنظر المرء في هذه الآونة الراهنة :

كيف يكون موقف الشاعر من المدينة - على الوجه الغالب - في المستقبل . ان الهجرة الهائلة التي تتدفق من الريف الى المدن ، والتي تزداد نموا واتساعا ، تحكم مقدما بأن عجز القرية عن تقديم الخدمات الضرورية والفرص الكثيرة التي تقدمها المدينة سيجعلها تخسر شيئا كثيرا من جاذبيتها العاطفية أيضا ، بحيث يضعف التوتر الرومنطيقي كثيرا في المستقبل ، ولكن تعقد الحياة المستمر ، وتغير القيم في مجتمع المدينة ، قد يخلق صراعا احد واعنف بينها وبين الشاعر ، في مقلب الأيام .



الموقف من التراث

في موقف الشاعر من التراث تتضح معالم الثورة ، ومن ثم الحداثة - بأكثر مما تتضح في موقفه من الزمن أو من المدينة ، وان كان المفهوم المطلق للحداثة يفترض أن ترتبط المواقف الثلاثة معا ، متكاملة . وقد كانت الثورة التي قام بها الشاعر المعاصر - على الشكل الشعري ، أول الأمر - خطوة تمهيدية ، لم تغير كثيرا في طبيعة الشعر ، وان غيرت في بعض موضوعاته ومجالاته ، ووسعت من حدوده لتقبل تيارات معاصرة مختلفة ، فلما أخذ الشاعر يتساءل عن مدى ارتباطه بالتراث - ومن ثم بالماضي وبالتاريخ - أصبح على أبواب ثورة جديدة تشكك في مدى أهمية ما حققته الثورة على الشكل .

ونظرا لأهمية هذا الموقف وحساسيته البالغة لا بد من أن يعالج في هدوء وأناة ، وفي سبيل ذلك لا بد من أن تتقرر أوليات ضرورية ، فمن الواضح - وذلك أمر متصل بالبدهييات - أن الذين يدعون الى الثورة على التراث يدركون مدى حضور الماضي في الحضارة الحديثة - عمدا لا عفوا - في صورة معالم أثرية كبرى ومدونات كتابية ومتاحف وبحث عن الآثار ومناهج جامعية لدراسة تاريخ كل شيء : (تاريخ الفلسفة ، تاريخ العلوم ، تاريخ الادب ، تاريخ الاقتصاد ...) وغير ذلك من صور تجعل الماضي حيا في الحاضر ، ليقل من شاء : هذه « رومنطيقية » ، ولكنها رومنطيقية انسانية ، ليست وقفا على الامة العربية ، تنبع

من رغبة الانسان المستقرة في أعماقه في أن يعيش زمنين (مرة أخرى مشكلة الزمن) اذا استطاع ، بدلا من زمن واحد ، بل ان المرء ليحس أحيانا ، وهو يقارن - من هذه الناحية - حضور الماضي في الحاضر ، ان الأمة العربية من أقل الأمم احتفالا بحضور هذا الماضي ، لانها تشمله - في الغالب - باهمال وقلة مبالاة . ومن الواضح كذلك - وهذا أيضا من بدهيات الحركة التاريخية - أن الانسان المعاصر ، في ظل النوازع القومية المتعددة ، قد انتقل من واقع التاريخ الى تبني « الاسطورة التاريخية » واستخدامها حافزا في تقوية « التكاتف الاجتماعي » في الأمة الواحدة ، وأن ذلك كان يمتد من مبدأ الايمان بارادة القوة ، الى الخروج من حال الضعف والتفكك والتخلف ، الى التفطية على معالم التخلف والتفكك والضعف (واستعارة صبغة خارجية رقيقة ملساء) لاستشعار قوة وهمية ، وأن الثورة على التراث انما تمثل نفورا من هذه الاسطورة التاريخية ، أو ثورة على استغلال المشاعر القومية عن طريق هذا التزوير الصارخ وهذا حق لها لا ينكر ، ولكن الثورة - في اندفاعها - قد تقع في اخطاء مماثلة ، فهي بدلا من أن تقتصر على شجب الاسطورة التاريخية تشمل بمدى المندفع التاريخ نفسه ، وهي في هذا الاندفاع أيضا تخلق لنفسها أسطورة تاريخية مكافئة . فهي قد تلجأ - وامثلي هنا مستمدة من التاريخ الاسلامي العربي - الى عد كل حركة معارضة للنظام القائم ثورة اصلاحية ، وبذلك تستوي في ميزانها الجديد : ثورة الزنج وثورة الحزمية - مثلا - ، فبينما كانت الاولى انتفاضة ضد العبودية والسخرية ، كانت الثانية حركة عنصرية دينية - في آن - ، ومنذ بندلي الجوزي استغل هذا المفهوم الفضايف لتفسير حركة التاريخ ، وبذلك توفر لدينا اسطورة تاريخية جديدة ، وحين لم يميز الشاعر الحديث بين الاسطورتين حكم على التاريخ بأسطورتيه الاثنتين ، فاختر

احدهما لانها اقرب الى واقعه الاجتماعي (١) ، او انكرهما
معا في بعض الاحايين ، ولجأ الى الاسطورة المطلقة اللاتاريخية
(أورفيوس ، أدونيس ، أوزوريس ، فينيق ، عشتار
... الخ) .

ومن الواضح أيضا - وهذا من البدهيات الممهورة
بالسذاجة - أن للماضي حضورا حتميا لا تستطيع أية ثورة
أن تنفيه - لانه أرسخ من « الاهرام » وأكثر سموقا
واستعصاء على الهدم - وأبرز شاهد على ذلك هو اللغة
وغير خاف « أن الشاعر الحديث لا يريد ان ينكر اللغة ،
والا لم يكن شاعرا عربيا - بكل ما يحمله هذا الوصف
من مميزات لغوية - ولكنه انما يعني التحول بها ، السى
مستوى يحقق ذاتيته ، ويطلع على تاريخ اللغة ختمه ،
ويفرده بدور يبدو فيه وجوده معلما شاهقا في تيار الزمن
(مرة أخرى مشكلة الزمن) ، وانا - مع احترامي للمحافظين -
لا اجد في هذا أية تنكر للتراث - كما تمثله اللغة - اذ اللغة
في مستواها الاولى أداة للتفاهم - هذا حق - ولكنها في
مستواها الآخر ، أو في مستوياتها الأخرى ، محض رموز ،
ابتداء من المستوى الجبري وانتهاء بالمستوى الشعري ، ومن
حق الشاعر أن يختار الشكل التعبيري الذي يظنه صالحا ،
مفهوما كان أو غير مفهوم - لان عملية الفهم لا تدخل في
نطاق المستوى المختار ، وانما تدخل في نطاق الطبقة التي

(١) لا ريب في أن عددا من الشعراء المحدثين ينتمي الى الاقليات العرقية
والدينية والمذهبية في العالم العربي ، وهذه الاقليات تتميز - عادة -
بالقلق والدينامية ومحاولة تخطي الحواجز المعوقة والالتقاء على أصعدة
ايدولوجية جديدة ، وفي هذه المحاولة يصبح التاريخ عبئا والتخلص
منه ضروريا ، او يتم اختيار « الاسطورة الثانية » لانها تعين على
الانتصاف من ذلك التاريخ بابرار دور تاريخي مناهض .

تتلقى ما يقال ، وهي قادرة على ان تقبل او ترفض ، اذ
بمثل ما حق للشاعر مطلق الحرية في التعبير ، فانه لا بد من
ان يحق للطبقة المتلقية حق الرفض او القبول . ولكن
يبقى شيء يدركه الشاعر - دون ريب - ولا اظن احدا
ينكره ، وهو ان الشاعر لا يخلق اللفة - مهما يحاول التحول
بها ، وافراغها من دلالاتها الثابتة ، وان هذه اللفة على اتساع
نطاقها وتوسيع الشاعر لهذا النطاق تظل « صدارة ضيقة » ،
تخضع الشاعر دون ان يدري في حيز التركيب المألوف ،
والمسافات اللفظية المحددة ، ولا بأس من ان اورد - في هذا
الصدد - رأي الناقد الفرنسي دونالد بارت Donald Barthes
وهو من اكثر النقاد تعاطفا مع الشعر الحديث ،
يتحدث بارت - بما يذكر برأي لادونيس في بعض
مقالاته :-

« ان الفرق بين الشعر الكلاسيكي والحديث : ان الشعر
الكلاسيكي يبدأ بالفكرة الجاهزة ثم يحاول ان يعبر عنها او يترجمها ،
وان الشعر الحديث - على النقيض من ذلك ، انما يكون العلاقات
فيه امتدادا للفظ ، حتى لكان اللفظة « عمل » ليس له ماض مباشر ،
ويقول أيضا : « ان اللفة ليست ابدا بريئة ، فالكلمات ذات ذاكرة
ثانية تظل تلح على مثولها من خلال المعاني الجديدة ، والكتابة بدفة
هي هذه المصالحة بين الحرية والذكر ، انها الحرية التي تذكر ،
وليست حرة الا في لحظة الاختيار ... » (١) .

ولو أننا قرأنا شعر اشد الثائرين على « لفة القبيلة »
اعني ادونيس ، لوجدنا ان ذلك الشعر يسقط أحيانا في ذلك

(١) Writing Degree Zero, (New York 1967), p. 16.

الحيز نفسه ، فيتحدث في استرسال ووضوح ومنطقية
عقلانية في مثل قوله :

يا ايها المثل المستدر يا صوفينا الكبير
ها نحن ذاهبون
ويعلم الله متى نجيب
نعرف ان الليل سوف يبقى
نعرف ان الشمس سوف تبقى
لكننا نجهل ما يكون
من امر قاسيون

بل هو يكاد يسمح لبعض الصور التراثية بأن تتسلل الى
داخله حين يقول : « يا يد الموت أطيلي حبل دربي » وحين
يتحدث عن قاسيون : « وقاسيون حارس كالدهر لا ينام »
يذكر بصورة الجبل عند ابن خفاجة الاندلسي ، وحين يقول
« الزمن استيقظ والنهار يصرخ بالاغصان والجذور » فمن
السهل أن ترد الصورتان الى علاقاتهما القديمة ، اعني
يقظة الزمن وصراخ النهار (ليل يصبح بجانبه نهار) ، بل
ان بعض صوره الجديدة يتصل بطبيعة الالغاز والاحاجي
القديمة : « ثدي النملة يفرز حليبه ويفسل الاسكندر » ،
بل انه احيانا يستعير - كما يفعل أي شاعر - لغة غيره ،
فيردد عبارة سان جون بيرس ومن قبله بودلير ، حين يقول
« الليل يتخثر » (١) وليس قوله : وفوق جثث العصافير
تدب طفولة النهار (٢) الا ترجمة تكاد تكون حرفية لقول
سان جون بيرس ايضا : « على هياكل العصافير القزمية ترحل
طفولة النهار » (٣) ، ومن الممكن اضافة تعبيرات أخرى ،

-
- (١) تعبير سان جون بيرس : « والان يتخثر النهار كاللبن » (اعماله
الشعرية : ١٥٩) .
(٢) أغاني مهيار : ٢٤١ .
(٣) اعمال سان جون بيرس : ١٥٧ .

وكل ما اعنيه هنا : ان اشد الشعراء أصالة وتفردا ، يحور الى موروث ، ويقع في ما يسميه بارت « التذكر » ، وان الانفراد المطلق امر يعز على أي انسان ، الا اذا شاء الا يقيم أية علاقات بين الالفاظ .

ولكن أدونيس يخلق شيئا جديدا دون ريب ، في الجزئيات والكليات من شعره ، حين يحدث علاقات ودلالات وصورا تحمل اسمه وذاتيته ، غير أن هذه هي مهمة الشاعر الحق منذ هوميرس وليس فيها من الجدة الا ذلك المقدار من اعادة التفسير لطبيعة العلاقة بين الشعر والتراث - اذ من الواضح كذلك أن الشعر كان من أبطأ النشاطات الانسانية وقوفا ضد التراث ، أو تنكرا له ، بل كان تراثيا الى حد بعيد ، لا في الادب العربي وحده بل في آداب الامم الاخرى - فتورة الشعر على اللغة - من حيث هي مؤسسة تراثية - ليست في الحقيقة ثورة على التقليد ، اذ التقليد في كل عصر يدين نفسه بنفسه ، ولا يستحق ثورة الا عندما يصبح قاعدة ، في اشد عصور الشعر جفافا ومحلا ، وانما هي ثورة على العادة ، كما يقول سان جون بيرس - ثورة على الجانب غير الحتمي من اللغة ، اعني أنها دعوة لخلق عالم شعري مواز لهذا العالم ، من خلال انشاء علاقات تعبيرية وتصويرية جديدة ، وهي على ما فيها من طموح بالغ ، مرهونة بالنجاح أو بالاخفاق ، وبينما تجد لها انصارا كثيرين ، تجد ايضا من ينكرونها ، يقول احد النقاد المحدثين : « يغدو الادب اكثر حياة وتتدفق الدماء في عروقه كلما اقترب من الكلام ، وحين تضع التقاليد التراثية من الشعر يصبح متقطعا غير استمراري ، كأنه معجم ينشر الاسماء دون علاقات ، أو انفجارا من كلمات غير متوقعة تتطاير هنا وهناك ، ويقف بشراسة ضد المهمة الاجتماعية للغة ، بعبارة أخرى : ان الشاعر الحديث الذي يؤمن بالثورة

على التراث ، لا يريد أن يقف عند حدود التطور الطبيعي للغة ، بل يريد أن يطورها - عامدا - من خلال منظوره الخاص ، رافضا كل قيمة تفرض عليه من الخارج ، ومن ثم ارتبط الشعر بقانون التطور والتحول ، حتى غدا الشاعر في مسابقة مع الزمن ، ومسابقة مع شعره نفسه واصبح التطور لا يعني انتقال سمات مذهب شعري - في حقبة ما - الى سمات مذهب آخر - في حقبة أخرى ، بل اصبح حركة متسارعة بعدد الافراد الذين يقولون الشعر ، وبذلك قضي على فكرة « الخلود » الكلاسيكية ، واصبح التميز - في الدائرة الشعرية - مرحليا . وصحب هذا كله ايمان بأن كل قيمة ثابتة - ايا كان منبتها ومهما تكن مدة ثباتها - فهي تشير الى الركود او التخلف والجمود ، سواء اكانت تلك القيم تتصل بالدين او بنمط حياة او طريقة تفكير ، وكان هذا الوجه من النظر يصيب اكثر ما يصيب مؤسسة قائمة على ثوابت ضرورية مثل الدين - وخاصة الدين الاسلامي في صورته السنية - من حيث انه صورة كبيرة من صور التراث ، والحق أن الانسان الحديث حين يعتقد انه يعيش في كون قد غابت عنه الالهوية ، فانه لا بد أن يعيد النظر في كثير من القيم التي كانت تتصل بالنواحي الغيبية ، ولكن الاسلام ليس قاصرا على هذا الجانب ، وانما هو ايضا نظام حياة وأسلوب تنظيم ، ربما أن التنظيم يعني ثبات قيم معينة ، فان الثورة على التراث كانت تتناول هذا الجانب منه ايضا . ومن الواضح أن العالم الذي قد يتخلى عن الدين لا يطرح بدائل ، وان المفكر الذي يطرح بديلا لما يريد تقويضه نوعان : نوع تائر من خلال هذا الدين ، والبديل الفكري الذي يطرحه يفترض مستوى موحدا من الثقافة ليكون قابلا للفهم والاستيعاب ، ونوع تائر على هذا الدين من اطار دين آخر ، وغايته مدخولة لان ثورته تبدو استمرارا للحركة التبشيرية ،

أما الشاعر الذي يعتمد على الحدس ، فلا يستطيع ان يطرح بديلا سوى الشعر ، وما دام هذا البديل الحدسي غير مرتبط بالتجربة العلمية ، فانه لا يصلح ان يكون كذلك ، فمجرد الدعوة الى الهدم المطلق - دون تحديد وتعليل - او الرفض المطلق - دون مبنى فكري متكامل - يعد حركة نهلستية تنشب المجتمع في الفوضى .

بعد هذه المقدمات يمكن ان نسأل : كيف كان موقف الشعر العربي المعاصر من التراث - على ارض الواقع - ؟ تقتضي الاجابة على هذا السؤال ان نميز بين نوعين من المواقف : الموقف الفكري والموقف الشعري (أي المعبر عنه شعرا) وبين نوعين من التراث ، التراث الشعري بخاصة والتراث الحضاري بعامة .

أما في الموقف الفكري فقد شارك بعض الشعراء سائر المفكرين الذين تناولوا هذه القضية في تحديد موقفهم منها (١)، فذهب صلاح عبد الصبور الى ان من العسير على الشاعر أن يتجرد كليا من التراث ، وهو يرى أن الشاعر العظيم هو الذي يستطيع أن يتجاوز التراث مضيفا اليه شيئا جديدا . وتحدث أدونيس في مواضع كثيرة من كتابه « زمن

(١) لم أعرض هنا للمفكرين الذين تحدثوا عن قضية التراث مثل زكي نجيب محمود وغالي شكري والنهري ومحمد عوده وصادق جلال العظم (في الجانب الديني منه) ولا عن مفهوم التراث عند كل منهم وعند المناوئين لهم ، فذلك يقع خارج حدود البحث في الشعر نفسه ، وان كان من الضروري أن يدرس الشعر متصلا بالتيارات الفكرية التي قلته أو قاومته ، كذلك لا بد ان يتنبه الدارس الى الحركة الوسطية التي ظهرت متصلة بالتراث واعني بها حركة الاصاله والتجدد او الاصاله والافتح (يعني المحافظة على الاصول مع الافتح على الحضارة الحديثة) فان استكمال التصور لابعاد هذه القضية لا يمكن ان يتم دون ذلك .

الشعر « عن التراث ، وخلاصة رايه : « يجب ان نميز في التراث بين مستويين : الغور والسطح . السطح هنا يمثل الافكار والمواقف والاشكال ، اما الغور فيمثل التفجير ، التطلع ، التغير ، الثورة ، لذلك ليست مسألة الغور ان نتجاوزه ، بل ان ننصهر فيه الشاعر الجديد - اذن - منفرد في تراثه ، اي في الغور ، لكنه في الوقت ذاته منفصل عنه . انه متاصل لكنه ممدود في جميع الافاق » (٢) وكما فعل ابو تمام في القديم حين اتهم بأنه خرج عن عمود الشعر (اي عن التراث الشعري) فجمع ديوان الحماسة ليثبت ما يعجبه في الشعر القديم ، كذلك فعل كل من صلاح عبد الصبور وأدونيس ، حين اعتمد كل منهما ذوقه الذاتي في صنع مختارات - صالحة للبقاء - من الشعر العربي القديم أيضا .

وأما في الموقف الشعري (اي في التعبير عن الموقف من التراث شعرا) فان الشعراء يتفاوتون بشدة ، فهناك من يؤمنون بالتراث ويعتزون به مثل توفيق زياد الذي ان كسر الردي ظهره سنده « بصوانة من صخر حطين » ، وهناك الذين يتوقون الى التغير الحضاري ، ولكنهم لا يدينون الماضي ، وانما يدينون « تعهر » الماضي بين يدي السادة في الحاضر ، ومن هؤلاء الشعراء محمود درويش في قوله :

نعرف القصة من اولها

صلاح الدين في سوق الشعارات وخالد

بيع في النادي المسائي بخلخال امرأة .

فمحمود يميل الى محاكمة الحاضر ، وفضح أساليبه ، وهو

(١) زمن الشعر : ٢٥٠ - ٢٥١

في هذا يختلف عن سميح القاسم الذي تتعرض علاقته بالماضي
الى الاهتزازات المتتالية . فبينما تجده حيناً يعتز بالتراث
وبالماضي

**دم اسلافي القدامى لم يزل يقطر مني
وصهيل الخيل ما زال وتقرير السيوف**

ويستمد القوة من كل أنواع التراث :
**ما دامت مخطوطة اشعار
وحكايات عنبرة العبسي
وحروب الدعوة في ارض الرومان وفي ارض
الفرس ...**

**اعلنها حرباً شعواء
باسم الاحرار الشرفاء**

وبينما هو ينعى التخلف الحاضر في مقابل « خضرة الماضي
الرحيمة » ويقبل « كل نصب المجد بين مقابر الاجداد »
ويعدد امجاد الماضي بزهو واعتداد :

**عمرت في شيراز قصرا وابتنت باصبهان
ردهات معرفة
وعدت الى الحجاز بطيلسان
وعلى دمشق رفعت رايات النهار مع الاذان
وجعلت حاضرة الكنانة
في تاج مولانا المعز ، جعلتها اعلى جمانه
.....**

**وبنيت جامعة ومكتبة ونسقت الحدائق
وهتفت يا احفاد طارق
كونوا المنائر واغسلوا اجفان اوروبا البهيمه**

اقول : بينما هو كذلك اذا به يحس انه قد خدع بالاسطورة
التاريخية التي زورها ، ويعلن عن سأم الاطفال من تكرار
سماع هذه الاسطورة :

**اطفالنا ملوا البطولات المكررة القديمة
سئموا سروجاً كالحات صار فارسها الغبار
عافوا سيوفا لأكها الزنجار والذكرى السقيمة**

ان وقفة الوداع بين سميح والماضي ، بينه وبين الاب الذي
صنع ذلك الماضي ، مشحونة بالاسى ، ولا تبدو - لشدة
الترقق والحنو - حاسمة ،

**فلا تغضب ، ولا تعتب
اذا اغلقت ابوابي بوجه الامس
.....**

**وان قبلت نصب الرمس
لاخر مرة في العمر ... نصب الرمس**

ومن ثم يجعل وجهته نحو الفد ، نحو العلم وراية الحرية ،
لان انقراض التاريخ لا تستطيع ان تسد مسدها ، وهكذا تم
الانفصال ، لقد طالت بسميح رؤية الحاضر على ضوء الماضي ،
ومحاولة المقارنة واستخراج العبرة الملائمة ، وكانت تنتابه
ثورة جارفة احيانا على ذلك الماضي - وخاصة في الازمات -
فيصرخ :

**يا ابي المهزوم يا امي الذليله
انني اقذف للشيطان ما اورثتاني
من تعاليم القبيلة ،**

ولكنه ظل يؤمن بأنه ينتمي الى « تاريخ عظيم » علقت بنعله
بعض الوحول ، ولهذا كانت معاناته شديدة حين قرر
الانفصال ، وأعلن - في النهاية - عن « مقتل التاريخ » ،

الا انه - فيما يبدو - لا يزال يحس بأن الصلة لا يمكن ان تنقطع ، لان التوجه الى الغد لا يعني رفض الماضي .

واما أدونيس فانه يطيل الوقوف عند الجوانب السلبية في تاريخنا ، حتى تبدو لهجته رفضا كليا لا علاقة كبيرة بينه وبين ذلك الصوت الذي يتجه نحو الاعتدال ، والذي اقتبسته فيما تقدم ، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدته المنشورة « مرثية الايام الحاضرة » :

« في آية جداول بحرية تفصل تاريخنا المضمخ بمسك العوانس والارامل العائدات من الحج الملوث بعرق الدراويش، حيث تنخطف السراويل ويحبل الصوف بالمعجزة ، وتحظى بربيعها جرادة الروح » ولا ريب في أن نظرة أدونيس الى الماضي متصلة بمبدأي الرفض والتحول المتلازمين ، وفي اطار نظرتة الكلية الى الزمن يمكن ان تفهم حقيقة موقفه من التراث ، ولعلني اعود الى الحديث عن موقفه من التاريخ - عامة - فيما يلي .

وعند الحديث عن علاقة الشاعر المعاصر بالتسرات الشعري نرى تفاوتاً واضحاً كذلك حقا ان اللجوء الى الشكل الشعري الجديد كان يمثل محاولة للتحرر من الشكل القديم ، وقد استطاع هذا الشكل ان يمنح الشاعر حرية في الحركة والاختيار ، والتخفيف من رقابة الوزن والقافية ، وخلق صور ورموز ، والتغفل الى ضروب الصراع في الحضارة الحديثة ، ولكن ما يزال بعض الشعراء الذين اختاروا هذا الشكل يميلون الى استعمال الشكل القديم ، وما تزال للقافية سيطرة هامة ، بل ان الشاعر احيانا يركب من أجلها نهايات قلقة في سطور قصيدته ، كما ان الرقابة عادت تستولي على جانب كبير من هذا الشعر لقلّة الإبحر الشعرية التي تصلح للتنويع في نفعيلات . وبينما يحاول

بعض الشعراء ايجاد لغة شعرية جديدة - كل بمفرده - نجد أن بعضا آخر منهم ما يزال يستعين بالصور المعروفة المألوفة ، والموضوعات المألوفة. فالحجائية القديمة - مثلا - ما تزال كذلك في حديثها وعنفها وتعميمها وان أصبحت تدور حول السياسي المنحرف والشاعر المتملق ، كل هذا يحدث اختيارا ، عدا ذلك الجانب اللغوي الحتمي الذي اشرت اليه فيما سبق ، ولهذا يمكن القول - على وجه اليقين لا ارضاء لمحبي التراث - ان هذا الشعر لم يستطع أن يتجاوز التراث الشعري القديم الا قليلا . ولعل هذا ان يكون وضعاً طبيعياً ، فان تصور الشاعر لجمهوره - مسبقاً - هو الذي يحدد مدى تراثيته او مدى تجاوزه للتراث ، وبين هؤلاء الشعراء من يؤمن أن الشعر فعالية انسانية لا بد من أن تؤدي دورها في ايقاظ المجتمع ، وفي هذا الصدد تصبح مخاطبة المجتمع - أو الجمهور - وصلاً لهذا الشعر بالتراث ، حتى يستطيع ذلك المجتمع - أو الجمهور - التراثي في نزعة قادراً على تذوقه والتأثر به .

وأما عن موقف الشاعر الحديث من التراث الحضاري بعامة ، فان الحديث عنه يستلزم أن نوسع من مدلول التراث ومجاليه ، اذ هو لم يعد تراثاً عربياً اسلامياً ، وحسب ، وإنما غدا تراثاً انسانياً - من بعض الجوانب - والشاعر الحديث يتعامل مع هذا التراث من زوايا مختلفة ، نستطيع أن نعد منها أربعاً (١) ، على أن نتذكر أنها ليست متساوية في

(١) يمكن للدارس أن يزيد زوايا أخرى من التعامل مع التراث ، مثل ادخال الأقوال الحكيمة والأمثال في الشعر ، وهو منهج واضح بقوة في شعر البياتي ، هذا الى زوايا أخرى مثل ان يتجه الشاعر الى حقل مسا - كالفلسفة او غيرها - ويعتمد عليه كثيراً في تصور الماضي - ومن ثم الحاضر .

الاهمية ، وأن الشاعر قد يستعملها جميعا ، وقد يقتصر على بعضها ، وهذه الزوايا هي :

- (١) التراث الشعبي
- (٢) الاقنعة
- (٣) المراسم
- (٤) التراث الاسطوري

(١) التراث الشعبي :

يمكن أن يضم هذا التراث الناحية الاسطورية ، وأن يؤدي دور الرمز ، ولكني افرده بالنظر ، اعتمادا على الطريقة التي تم بها - في الواقع - استخدامه في الشعر الحديث . وللتراث الشعبي ميزة هامة ، لانه تراث قريب حي ، وحين يلجأ اليه الشاعر لا يحس انه مثقل بما في الماضي الطويل من خلافات ومشكلات ، وقد وضع هذا بقوة في الاعمال المسرحية ، فلو فرضنا ان مسرحيا كتب روايته الشعرية عن زهران (او الفتى مهران) او عن جميلة بو حيرد او عن طانيوس شاهين ، او عن امثال هؤلاء (مثل عبد الكريم الخطابي او عمر المختار او عز الدين القسام) لكان بذلك يختار « بطلا » ممثلا لظرف تاريخي لا يدور حوله خلاف كبير ، بينما اذا اختار الحلاج او الحجاج او محمود الغزنوي او الغزالي فانه لا بد ان يبذل جهدا مضاعفا ، لتخطي الحقائق التاريخية الراسخة في النفوس - على اختلاف في هذه الحقائق - لدى مشاهدي مسرحيته .

وتكمن الجاذبية في التراث الشعبي في انه يمثل جسرا ممتدا بين الشاعر والناس من حوله ، فهو بذلك يؤدي دور المسرحية - الى حد ما - في ايقاظ الشعور القومي وابقائه حيا ، ولهذا لا غرابة ان نجد الاقبال على هذا اللون التراثي

كبيراً عند بعض شعراء الأرض المحتلة ، وخاصة عند توفيق
زياد وسميح القاسم ، حيث يتسع صدر الشعر للفضة
الدارجة ، والمثل الشعبي ، والعادات الشعبية ، والأغاني ،
فهناك احساس بأن الاتكاء على هذا التراث ، لا يكفل التجاوب
الأوسع مع ذلك الشعر وحسب ، بل يقدم ايضاً شهادة على
الاعتزاز بالموروث المشترك ، ويكشف عن خوف الخيل من
ضياع رابطة تعد مقدسة ، حين تتعرض اقلية ما للانصهار في
تيار كبير ، ويبلغ الحرص بتوفيق زياد علم هذا التراث حد
التفنن في ابقائه واستدامة تأثيره : حيناً يجعله ركيزة هامة في
الشعر ، وحيناً يجمعه وتفسيره ، وحيناً ثالثاً بترجمته الى
اللغة الفصحى .

وتمثل الاغنية الشعبية منعطفاً هاماً في قصيدة سميح ،
بل هي أحياناً تحتل دور الخرجة في الموشح ، أعني أنها
تعتمد أولاً ، ثم تبني القصيدة على وفقها ، وأوضح مثل
على ذلك قصيدته : « مغني الربابة على سطح من الطين »
فان الاغنية هي المحور ، وما يجيء قبلها أو بعدها إنما هو
أشبه بالفاتحة والتعليق على المتن :

على سطح من الطين
تثن ربابة الماساة في كفين من حجر
فتسقط ادمع القمر
ويصعد صوت محزون
ينادي الاخوة الغياب في دنيا بلا خبر
يناديهم مع اللحن الفلسطيني :
طلع العشب عسوطحكو ويبس العشب
يللي عحد الأرض مرمين
يا ريت تيجو تطللوا عالتين
وتجبروا المشجرة اقلام العنب

يا ريت تيجو ترشقو البيوت
وتصلحوا البواب والسده
وتشلوا حفنة مي للوردة (١)

.....
.....

غناؤك يا غريب الاهل طال وطالت الايام
واورقت الربابة في يدك وشاخت الانعام
فهل ستظل طول العمر محروما تنادينني
مع اللحن الفلسطيني ؟
وهل ستظل طول العمر تشعذ (عودة) هرمت
على سطح من الطين ؟ ! !

ولا يخفى ان استخدام التراث الشعبي ، يصبغ الشعر بلون محلي اقليمي خالص ، يصعب ان يتخطى حدود الاقليم الواحد ، وهو يرسم بذلك مستوى آخر - اعمق دلالة على الاقليمية - من الطابع الاقليمي العفوي الذي يميز الشعر المصري عن العراقي عن اللبناني عن التونسي .. الخ ، فهذا الطابع يكاد يكون امرا لا مفر منه ، وانا لا ارى في الطابعين ما يستنكر ، او يستهجن ، اعني الطابع المتعمد والعفوي ، اذ ان هذا مدخل ضروري لربط حبل التواصل والتفاهم بين ألوان التراث الشعبي في الاقطار العربية ، في الوقت الذي يعبر فيه هذا التراث عن المعالم التي تميز شخصية كل قطر على حدة .

(١) طلع العشب على سطوحكم ويبس العشب يا من هم مرميون على حد الارض . ليتكم تجيئون للاطلاع على التين ، وتجبرون عساليج العنب (ذات البخت السيء) يا ليتكم تجيئون لتبييض البيوت ، وتصلحون الابواب والسده وتشلون (من البئر) حفنة ماء للوردة .

ولعل الشعر السوداني - في هذا المجال - أكثر من سائر الشعر الحديث ، اتصالا بهذا التراث ، ومن ثم ، تفردا في اللون الاقليمي ، وخاصة في شعر محمد مهدي المجدوب (في ديوانه الشرافة (١) والهجرة) وفي شعر صلاح أحمد ابراهيم ، واذا كان هذا الشعر يبدو غريبا حين يتجاوز حدود اقليمه ، فليس هذا هو ذنب الشعر ، وانما هو جريرة الكسل العقلي ، عند من يريدون ان يتناولوا الامور من اسهل الطرق . تأمل قصيدة صلاح « فكر معي ملوال » (٢) - وملوال رمز لابن السودان الجنوبي ، حيث يحاول صلاح ان يقتلع من نفس هذا الجنوبي الخوف من أخيه ابن السودان الشمالي ، انها من اصدق الشعراء الحديث وأبلغه ، وأشدّه التحاما بالواقع ، وأكثره استفادة من الايقاع المتمد في النفس الشعري ، ومع ذلك فان الحجاب بينها وبين القارئ انها حافلة بالتراث الاقليمي السوداني ، وهو تراث - في هذا المقام - ضروري ، لانه يجب ان يمثل الرابطة بين الاخوين في الشمال والجنوب ، واكتفي بايراد فاتحتها :

ملوال ها انا الحس سنة القلم

العق ذرة التراب

اخرّب فخذي بيدي ، اقسّم بالقبور ، بالكتاب

لان هذه الفاتحة التي تتحدث عن « لحس سنة القلم » ولعق التراب ، وضرب الفخذ ، والحلف بالقبور وبالقرآن ، انما تمثل تراثا شعبيا سودانيا ، يتعلق بالوان القسم ، فهذا

(١) الشرافة : الزخارف الملونة التي يضمها الاطفال بمدارس القرآن على اطراف الواحهم عند ختم جزء من القرآن .

(٢) غزبة الهبياي : ٤٣ - ٤٨ .

اللون من التراث الشعبي يكاد أكثره أن يكون غير مفهوم إذا قراه غير السوداني ، ولكنه في مطلع القصيدة تكأة لاستدراك الثقة فيما سيجيء بعد ، من الزاويتين الاجتماعية والشعرية ، ومع ذلك فإن القصيدة بكاملها ، لن تكون مفهومة إذا لم يفهم التراث السوداني ، على نحو دقيق ، وليس من حق القارئ أو الدارس أن يشيح بنظره عنها بدعوى جهله لذلك التراث .

(٢) الأقنعة :

يمثل القناع شخصية تاريخية - في الغالب - (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده ، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها ، ويشترك الشعر مع المسرحية الشعرية (الحلاج وليلى والمجنون لصلاح عبد الصبور مثلا) في استخدام هذه الوسيلة ، كما تشترك في ذلك القصة القصيرة (قصص زكريا ثامر : الجريمة ، والمتهم ... والنخ) ، ولعل البياتي أكثر الشعراء لجوءا الى هذه الوسيلة عن وعي عامد ، ولهذا نجده يقول في كيفية استخدامه للقناع : « حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا وفي كل العصور (في موقفه النهائي) وأن أستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعماق حالات وجودها ، وأن أعبر عن النهائي واللا نهائي ، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء ، وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن الى ما سيكون » (١) . والقناع عند البياتي يشمل الأشخاص (الحلاج . المعري . الخيام . طرفة . أبو فراس . هملت . ناظم حكمت) ويشمل المدن (بابل . دمشق . نيسابور . مدريد . غرناطة ...) وقد كثر استعمال القناع في الشعر

(١) ديوان البياتي ٢ : ٤٠٩ .

الحديث فمن أقنعة أدونيس : مهيار الدمشقي (شخصية متخيلة) وصقر قريش ، ومن أقنعة محمد عفيفي مطر : عمر بن الخطاب ، وهكذا نجد أن الشعراء المعاصرين يتفننون في اتخاذ القناع ، للتعبير عن ذواتهم . فعمار بن الخطاب يعبر عن الموقف من الجوع والاثم ، وصقر قريش يعبر عن التحول التاريخي ، ومهيار يعبر عن التحول متخطيا التاريخ ، والخيام يعبر عن الحيرة المستبدة تجاه الوجود ، وهكذا .

ويمثل القناع خلق أسطورة تاريخية - لا تاريخا حقيقيا - فهو من هذه الناحية تعبير عن التضاييق من التاريخ الحقيقي ، بخلق بديل له (الاسطورة) ، أو هو محاولة لخلق موقف درامي ، بعيدا عن التحدث بضمير المتكلم ، ولكن رقة الحاجز بين الاصل والقناع ، تضع هذه الدرامية في أبسط حالاتها ، كما ان حضور الاصل باستمرار ، من وراء الستار - يقلل التنوع في الاقنعة - على اختلاف أسمائها - فالحلاج عند البياتي في النهاية ، حين يقول :

ستكبر الغابة يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الاشجار

سنلتقي بعد غد في هيكل الانوار

فالزيت في الصباح لن يجف ، والموعد لن يفوت

والجرح لن يبرأ والبذرة لن تموت ،

لا يفرق كثيرا عن الخيام الذي يرى أن الانسان قد ولد من جديد ، كالشجرة الطالعة من الرماد والثلج ، والصيحة يرسلها وليد ، وانما الفرق في الدورات التي يمر فيها كل قناع من هذه الاقنعة ، بل أن هذه الدورات نفسها ، قد تشير لدى القارئ سؤالا تصعب الاجابة عليه : لماذا كانت

هذه الدورات على هذا النحو ، وبهذا العدد ؟ وهذا يعني دراسة كل قناع - على حدة - واستخراج الاجابة على مثل هذا السؤال ، من كل قصيدة . ولو أننا اتخذنا أبا العلاء المعري نموذجاً لهذه الاقنعة - وليس من الضروري أن يكون خير نموذج - لوجدنا أن قصيدة « محنة أبي العلاء » تصدر بهذه الحكمة لغاليليو « ولكن الارض تدور » - وهي ترمز الى أن الارض في دورانها ، تمر أحياناً بما مرت به من قبل ، وأن المعري والبياتي يشهدان تجربة مماثلة ، وهي حقيقة ، ولكن الشاعر - في نهاية المطاف - مستعد أن يتخلى عنها ، مؤقتاً ، ليعود ويقررها مرة أخرى ، لأنه بتمسكه بها يعلن انتصاره النهائي . وتتألف القصيدة من عشر دورات : في الدورة الاولى كل شيء مغلق مطموس ، يبيع للمرء الاعمى أن يتساءل « لمن تضيء هذه الكواكب ؟ » إذ العمى ليس هو ذهاب البصر وحسب ، بل هو الضرب في هذا التيه المسمى الكون ، فهذا بلا أمس وذا بلا وجه وثالث بلا مدينة ورابع بلا قناع وخامس بلا شراع ، وفارس النحاس في ساحة المدينة تضربه الرياح (وهو نحاس لأنه لا يحس أوجاع الآخرين) واليه يرمز الشاعر بلفظة الاب ، لأنه « القدر » ، والمعري ، ناظم على هذا الفارس لأنه حرمه الضياء ، ولكنه رغم نقمته سيطل عليه في غد مقبلاً يديه ، من خلال ثلاث كوى : « لزوم بيتي وعماي واشتعال الروح في الجسد » ، ومن الواضح أن هذه الثورة مشوبة بالتردد بين النكران والولاء ، ولكنها ليست موجهة الى الارض ، إذ أن دور الارض سيجيء في الدورات التالية .

وفي الدورة الثانية صراع بين الشاعر ورب من أرباب الارض - هو الامير - فالشاعر في البلاط متخم مصاب

بالحمى والضجر قد تحجر في نفسه الفن ، لانه يكره الملق ،
ولكنه كان اذا خلا الى نفسه ، حاول ان يمد يده التي تحجرت
وان يعزف على قيثارته .

وفي الثالثة يقص الشاعر على الامير قصة حلم رآه :
« رايت في الاحلام / تاجك منه يصنع الحداد / نعل حصاني
ويحز رأسك الجلاد » ويفضب الامير ، وتنقلب آنية
الطعام والشراب ويسكت القيثار وينطفئ القنديل ويسدل
الستار .

ويحكي الشاعر في ديوانه « سقط الزند » - في الدورة
الرابعة - قصة ذلك الامير الذي كان يضم مجلسه كل
الصعاليك الادعياء الداعرين المتشاعرين ، فاذا اخذوا
في الانشاد ، نام « مفلطحاً متخماً » ، وكانت له نزوات عاتية،
فاذا شبهه احدهم بالقمر غضب بشدة وصفع الشاعر لان
القمر يغيب بينما الامير دائم الحضور ، وتحس في هذا
المقطع ان البياتي قد نسي انه جعل المعري قناعه ، فأخذ
يتحدث من خلال ذلك القناع ، كالممثل الذي ينسى دوره في
المسرحية ، يأخذ في مخاطبة الجمهور :

كان زمانا داعرا يا سيدي ، كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف
وكنت انت بينهم عراف
وكنت في مادبة اللثام
شاهد عصر ساده الظلام

وفي هذا الموقف انتقض القناع ، ولم يعد يؤدي المهمة التي
وضع من اجلها .

ويستعيد البياتي في الدورة الخامسة ذكرى غربة
المعري في بغداد وحنينه الى المعرة ، وحسرتة على ما اصاب
الاهل والاحباب من تفرق (وهو في الواقع انما يعكس حنينه

الى بغداد نفسها) ، وينقله في الدورة السادسة الى المعرة ، ويستمر في هذه الدورة مصطلحات المعري حيث الليل فيها « عروس من الزنج عليها قلائد من جمان » ويستذكر تسميته الدنيا بأم دفر - ليصف بها المعرة - وكأن المعري هنا (أو البياتي) قد صدم من التغير الذي ألم بوطنه ، حيث استيقظت الضفادع المقطوعة اللسان ، واخذت تزعجه بنقيقتها ، ولكنه مستبشر رغم هذا التغير لان الفقراء صلبوا في السوق السلطان المخلوع وكفروا بالجوع ، ولكنه رغم هذا الاستبشار يعتاده التشاؤم ، فيقول :

((آه غدا من عرق نازل ومهجة مولعة بارتقاء))

لانه يتذكر الموت ، الا انه يواجهه بصلابة ، ويطلب الى الحافر ان يعمق الحفرة ، تاركا « البقاء » وراءه لحفار القبور - ان كان في مقدوره ان يبقى .

ويطمئن المعري لعدالة الموت ، لانه يسوي بين الجميع ، ولكنه يريد الحياة نفسها ان تكون عادلة ، اذ لا عدالة حين يموت مصطفى على الرصيف في الظهيرة ، ويموت الشاه فوق صدر الدمية ، الاميرة ، والناس يكون على الامر ، بينما يقبع مصطفى في حفرة المهجورة ، وعيونه فارغة وأنفه مكسور :

الموت عدل ، حسنا فليضرب الشاه على قفاه

حتى يموت ، ولتكن عادلة يا سيدي الحياه

وفي الدورة التاسعة يعود المنظر الى عد تفاهات الحياة البيروقراطية ، الصحف الصفراء ، الضفادع التي تسمى نفسها رجال ، ناشرو الزيف في كل مكان ، الانتهازيون الذين يبنون قلاعهم من عرق الجياع ودم الكادحين ، ثم يتملقون للكادحين بالوعود ويفرشون لهم الارض بالورود .

هؤلاء هم السادة المتصرفون يريدون أن يقال لهم أن الأرض لا تدور ، وأن قانون التغير قد تعطل إلى الأبد ، يريدون أن يسمعوا تزييف الحقائق ، سنقول لهم ذلك لأنهم سادة ونحن طنافس يطأونها في قصورهم ، ولكن هنالك وجه آخر : هنالك ما قاله الشاعر (المعري) للسلطان ذات يوم فهل تحبون أن تسمعه ؟ لا تريدون ؟ إذن فلتسكتوا الشاعر ولتخطموا القيثار ، ولكن لتعلموا أن :

الأرض رغم حقدكم تدور والنور غطى نصفها المهجور

ونحن نلاحظ في هذا القناع أن هناك أشياء نألفها من المعري حقا ، وأنه - مثل البياتي - كان شاهد عصر يحيط به الظلام ، ولكن المعري والبياتي كليهما أجبر على تمثيل دور لم يمثلاه ، وهو انتسابهما إلى بلاط أمير ، وتقدهما للأمير وللبلاطه ، ولمن يرتادون بلاطه ، كما أننا لا نستطيع أن نفسر لماذا عاد المعري يفكر في الموت بعد أن تخلص الجياع من السلطان (رمز الاستبداد وخنق الحرية) : صحيح أن التفكير في الموت ملائم لطبيعة المعري وشعره ، ولكن وروده بعد أن تحقق شيء من التفاؤل إنما يدل على انتكاسة سوداوية وإذا كان السلطان قد صلب في السوق ، فلماذا يعود حيا ليقارن بمصطفى - عند فقدان العدالة في الحياة ؟ - ومرة أخرى لماذا يضطر الشاعر إلى المجاملة ليقول أن الأرض لا تدور ، ثم ليثور على هذه المجاملة معلنا أنها تدور ؟ أقول : أن هناك جوا يليق بالمعري ، كما أن هناك جوا آخر لا يليق به ، وثمة تجاوزات فنية - حين يراد لهذه القصيدة أن تدرس في نطاق تكاملي - ولكن حضور البياتي أشد وضوحا من حضور المعري ، ونقد الحاضر ، أعنف من نقد الماضي ، ولعله من أجل الغاية الأخيرة وجد القناع ، ففي الدورة التاسعة مثلا نجد أن البياتي وهو يعد التفاهات والتافهين قد نسي المعري

جملة ، وهذا - مع وقفته لمخاطبة الشاعر الذي اتخذته قناعا - يكشف عن رقة القشرة الدرامية التي حاول ان يتخذها لنفسه ، دون نجاح كبير ، وذلك هو العيب الكبير الذي قد يصيب القناع .

(٣) المراسيا :

هذا الاسلوب من النظر الى الماضي يكاد يكون قاصرا على ادونيس ، فاني لم اجد احدا غيره يستعمله ، الا ان يكون ذلك قد شذ عني ، والمرآة من الوجهة النظرية اشد واقعية من القناع ، واشد حيادية ، لانها لا تعكس الا الابعاد المتعينة على شكل صورة امينة للاصل ، ولكنها في الحقيقة تستطيع ان تكون بعيدة عن الموضوعية ، لانها في النهاية صورة ذاتية ، ومن المفروض ان تكون كذلك ، اذ لو كانت مكتملة الموضوعية لكانت اقرب الى الواقعية الطبيعية ، التي تحاول رسم الامور كما هي دون تحريف ، او لكانت اشبه بالتصوير الفوتوغرافي .

والمرآة اوسع مجالا من القناع لانها تصلح ان ترفع للماضي ، كما تصلح ان ترفع في وجه الحاضر ، وان تعكس الاشياء مثلما تعكس الاشخاص ، بينما لا يصلح القناع الا للماضي ، ولاستحضار شخصيات اصبحت في تضاعيف التاريخ نموذجية ، ولو ان شاعرا اتخذ غسان كنفاني قناعا لما حسبناه يفعل شيئا ذا بال ، لان غسان كنفاني شاهد على العصر مثل الشاعر الذي اتخذ قناعا . ولو ان شاعرا اتخذ قناعا من الاشياء ، اي لو انه مثلا اتخذ ابا الهول قناعا ، لتحول القناع الى رمز أسطوري وخرج من هذه الدائرة ، التي اتحدث عنها . واما شاعر المرآة ، فانه يستطيع ان يرفع مرآته امام ابي الهول ، وان يعكس الصورة التي يريدها ، من الزاوية التي يريدها .

وعلى هذا تتنوع المرایا عند أدونيس ، فهناك منها :
(١) **مرايا الشخصيات التاريخية** : زيد بن علي ، زرياب ،
الحجاج ، معاوية ، وضاح اليمن ،
أبو الملاء .

(٢) **مرايا شخصيات غير محددة بزمان او مكان** : الطاغية ،
السياف ، رجل يروي ، الفقير
والسلطان ، الممثل المستور ، فارس
الرفض . شاهد مقتل الحسين .

(٣) **مرايا شخصيات رمزية** : عائشة .

(٤) **مرايا شخصيات معاصرة** : خالدة .

(٥) **مرايا المجسّدات** : رأس الحسين ، جسد العاشق .

(٦) **مرايا زمانية** : الحاضر ، الوقت ، الزمان المكسور ،
الحلم ، التاريخ ، القرن العشرون ،
جثة الخريف ، (العين) والزمن .

(٧) **مرايا مكانية** : مسجد الحسين ، بيروت ، الطريق ،
الأرض .

(٨) **مرايا الأشياء** : الكرسي ، الغيوم ، الزلاجة السوداء .

(٩) **مرايا مجردات** : السؤال ، الطواف ، النوم .

(١٠) **مرايا اسطورية** : أورفيوس .

ان هذا التنوع يشير الى ان الشاعر يحاول ان لا تغفل
من مرآته الصور الكونية — التي تهمة — ، في الماضي والحاضر ،
في الزمان والمكان ، اذا هو استطاع الى ذلك سبيلا ، ولكن
لما كان الحديث هنا عن التراث ، فان أكثر ما يهمنا من
مراياه هو ما وقع في القسم الاول ، وبعض القسم السادس
(التاريخ) . ويكاد يكون من الواضح ان أدونيس — في
الشخصيات التاريخية التي اختارها ، وفي الوقوف عند

رأس الحسين (القسم الخامس) ومسجد الحسين (القسم السابع) - معنيُ بشدة بالتاريخ الاموي ، وان من يرمزون الى هذا التاريخ انما هم خلفاء (معاوية) وولاة (الحجاج) وشعراء (وضاح اليمن) وشهداء (زيد والحسين) وفي هذه المرايا يستحيل معاوية الى شعرة :

تقرا الرياح وتبني ملكها في تفجر البركان ،

ويستحيل الحجاج الى ذلك المخلوق الاسطوري الذي ولد دون « است » مثقوبة ، فثقبوا وراءه ، وذبحوا فأرا ودهنوا بدمه الحجاج ، . . فالتذ بالدماء ، ولم يعد يقبل سواها . ويصبح وضاح اليمن رمز « الفنان » الذي نام - اي لقي حتفه - في سبيل الحب (كل حب يموت في صندوق) ، اما الشهداء من امثال الحسين وزيد ، فهم الذين تحركت الاشياء لتنصفهم من جور التاريخ ، وفظاظة الانسان ، فالاشجار في مقتل الحسين تمشي حذباء في سكر وفي اناة كي تشهد الصلاة .

انها مرآة كبيرة ترفع لتلتقط صورة التاريخ الاموي كما يراه ادونيس - وليس للناقد ان يأخذه بما لم يقل ، كما ان للشاعر الحرية المطلقة في ان يختار ويهمل ، حسب نظرته الكلية للتاريخ او للاشياء ، ولكن في هذا الاختيار وذلك الاهمال ، ما يدل على ان المرآة لا يمكن ان تكون غير متحيزة ، كما لا يمكن ان تعكس حقيقة التاريخ بالمعنى الدقيق . وهي في الوقت نفسه انتقائية لا شمولية .

اما صورة التاريخ نفسه ، فان الشاعر ليس لديه تحديد حاسم لها ، بل انه يكاد يقر ان التاريخ لا تمكن رؤيته في مرآة ، فهو يعتمد في وصفه على السماع ، « وقسال آخرون ، وقيل » ، ولهذا تتعدد الصور والآراء والتاريخ في رأي بعضهم قد يكون :

- بقية الرطوبة الاولى التي جفت ، وصار ما تبقى منها الى ملوحة او الى مرارة .

- او هو خلاصة الزرنيخ بعد مزجه بالرماد او التراب والحجارة .

- او هو حجر يرشح منه الماء .

- او هو حجر فيه ماء تمتصه الشمس وتحيله بخارا ثم يعود حجرا .

- او هو دوامة : يغرف من ماء النهر ليعود ويصبه فيه .

- او هو امواج تشتد حين تدخل الشمس في السنبلة او برج الحوت او لقوس .

- او هو مجال للمحار والقصب واللؤلؤ والعنبر المدور الازرق .

- او هو كرسي من الزجاج فيه مركب ملتصق بالشمس او سرطان ، او طائر منبسط في جسد الانسان يصدح او يطير او يعيش في القبور .

- وهو غول جبار يقضي على الموجود ويملا العمار والخراب .

وفي هذه الاحتمالات - يحاول الشاعر ان يقول ان صورة التاريخ تتعدد بتعدد زوايا النظر ، وانه ليست هناك حقيقة محددة اسمها « التاريخ » . على ان العامل المشترك في اكثر هذه الصور هو الماء ، لان الماء ضروري لتحديد التيار الزمني ، فاما تصور التاريخ على شكل كرسي فيه مركب ملتصق بالشمس ، فهو يرمز الى حركة الفلك ، واما تصوره على

شكل « غول » فذلك يعني التباسه بالزمن المتافيزيقي ، الذي ينفصل في صورة قوة خارجية تهدد الوجود الانساني . ويبدو التطابق بين التاريخ والزمن واضحاً في أكثر تلك الصور ، ففي قوله : حجر فيه ماء تمتصه الشمس وتحيله بخاراً ثم يعود حجراً أو دوامة تغرف من ماء النهر لتعود وتصبه فيه ، ربط بين فكرتي الدورات في كل من الزمن والتاريخ .

ومن المفيد أن يقارن المرء صورة التاريخ (الزمن الماضي) وانعكاساته في المرآة ، بصورة الزمن الحاضر أو مرآة القرن العشرين ، فإنه يجد أن رموز الماضي من التحولات في الأغلب ، أما صور القرن العشرين فإنها من الثوابت : تابوت ... كتاب ... وحش ... صخرة ، كما أنها جميعاً مرتبطة بالقدرة على التحطيم ، ومع أن التابوت يلبس وجه الطفل ، والوحش يتقدم حاملاً زهرة ، فإن في ذلك مبالغة في الدلالة على الوجه الخادع الذي يلبسه الزمن الحاضر (أو الحضارة الحديثة والتاريخ الحديث) .

(٤) التراث الاسطوري :

تحتل الاسطورة مقاما هاما في كثير من العلوم الانسانية الحديثة ، ويرى بعض علماء الانثروبولوجيا (مالمينوفسكي مثلا) ان لفظة اسطورة لا تنطبق الا على ما نبع عند البدائيين من « حكايات » لارضاء حاجات دينية عميقة ، أي انها تعبير ديني اجتماعي ، وكل ما عدا ذلك مثل القصص التي تروى عن ارباب اليونان وما شابه ذلك فانما هي لون من الحكايات الشعبية لا الاساطير ، ولكن دارسي الادب لا يقفون عند هذا التحديد الصارم ، وانما يتقبلون في نطاق « الاسطورة » اشياء كثيرة لا يقبلها بعض علماء الانثروبولوجيا ، وحين استعمل كلمة « أسطورة » في هذا المقام فاني انظر الى معناها الواسع .

وبعد استغلال الاسطورة في الشعر العربي الحديث من اجراء المواقف الثورية فيه ، وابعدها آثارا حتى اليوم ، لان ذلك استعادة للرموز الوثنية ، واستخدام لها في التعبير عن اوضاع الانسان العربي في هذا العصر ، وهكذا ارتفعت الاسطورة الى اعلى مقام ، حتى ان التاريخ قد حُول الى لون من الاسطورة لتتم للاسطورة سيطرتها الكاملة . لماذا تم كل ذلك ؟ ثمة اسباب كثيرة ربما كان في اولها - وان لم يكن اقواها - التقليد للشعر الغربي الذي اتخذ الاسطورة - منذ القديم - سداه ولحمته ، ولكن منذ دراسة جيمس فريزر (في الفصن الذهبي) للاسطورة ، ومنذ دراسات فرويد ويونج لدورها في اللاوعي الانساني ، انهارت الحواجز التي كانت تقوم دون تقبلها في الشعر العربي الحديث ، اضيف الى ذلك كله ان للاسطورة جاذبية خاصة ، لانها تصل بين الانسان والطبيعة وحركة الفصول وتناوب الخصب والجذب ، وبذلك تكفل نوعا من الشعور بالاستمرار ، كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الانسانية ، وهي من ناحية فنية تسعف الشاعر على الربط بين احلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر ، والربط بين الماضي والحاضر ، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية ، وتنقذ القصيدة من الغنائية المحض ، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة ، والتنويع في اشكال التركيب والبناء .

لهذه الاسباب ولغيرها ذهب الشاعر الحديث - في توق محموم - يبحث عن الاسطورة ، ويعتمدها انى وجدها ، لا يعنيه في ذلك ان تكون بابلية (عشتاروت تموز) او مصرية (اوزوريس) او حثية (اتيس) او فينيقية (ادونيس) ، فينيق (او يونانية) اورفيوس . بروميثيوس . عوليس (اوديس) . ايكار . سيزيف . اوديب . . . الخ) او

مسيحية (المسيح . لعازر . يوحنا المعمدان) بل انه ذهب الى بعض الحكايات الجاهلية ورموزها الوثنية (زرقاء اليمامة . . اللات) وعامل القصص الاسلامية على المستوى نفسه مثل قصة الخضر وحديث الاسراء والمهدي المنتظر (او صاحب الزمان) ، واتخذ من كل ذلك رموزا في شعره ، تقوى او تضعف ، بحسب الحال ، وبحسب قدرته الشعرية ، وحين اضطر الى مزيد من التنويع ذهب الى خلق الاقنعة والمرايا والاستعانة بالادب الشعبي - كما بينت فيما تقدم .

ومن الانصاف ان اقول ان الشعراء يختلفون في مقدار شغفهم بالاسطورة فبعضهم يكثر منها مثل السياب ، وبعضهم قليل الالتفات اليها مثل محمود درويش ، وان شعراء العراق ولبنان - على وجه العموم - لا يجدون غضاضة في طلبها من أي مصدر ، بينما شعراء مصر - مثلاً - يتحفظون تجاه بعضها ويقبلون على بعضها الآخر ، ومهما يكن من شيء فان الشاعر المتميز - حين يشعر انه في غير حاجة كبيرة الى الاسطورة - يخلق اساطيره ورموزه الخاصة به .

ومع ان هذا الاندفاع نحو الاسطورة المستعارة كان ذا نتائج ايجابية ، فقد عقلت به بعض النتائج السلبية : اذ اخذت الاساطير احيانا واقسرت على الدخول في بناء القصيدة ، دون تمثل لها ولابعادها ، فوضح انها دخيلة قلفة في موضعها ، او انها جاءت احيانا لا تؤدي سوى وظيفة تفسيرية توضيحية ، شأنها في ذلك شأن كثير من التشبيه في الشعر القديم ، وحيانا كان رص نماذج منها في نطاق واحد لا يقدم شيئاً سوى الشهادة على الدرجة الثقافية للشاعر . ولذلك قلما ينبض الرمز بالحياة وتتشعب عروقها به ، في شعر الشاعر ، اذ ما يكاد الشاعر يستخدم رمزا في قصيدة ما ، حتى يقفز الى رمز آخر في قصيدة أخرى ، دون ان يكون ذلك رغبة في تنويع الدلالات او حرصا على

تكييف المبنى . بل لعلني لا اتجنى حين اقول ان الشاعر الحديث قد اقتصر في استعمال هذه الرموز - رغم كثرتها - على دلالات محدودة ، مما وسم الشعر بطابع التقارب والتكرار ، واهم هذه الدلالات ثلاث :

١ - التعبير عن القلق الروحي والمادي باستغلال رمز الجواب ، وفي هذا المجال استخدمت رموز عولس والسندباد وأورفيوس وايكار وواضح ان حركة التجواب اما ان تكون افقية او دائرية (عولس والسندباد) او نزولية (أورفيوس) او صعودية (ايكار) وفي كل حال يمثل الرمز - بسبب وجهة الحركة - حقيقة او حقائق انسانية ، وقد اضاف البياتي الى الجوابين رمز « عائشة » (وهو رمز اوجده ادونيس - ثم تخطى عنه) لتقوم مقام الخضر (الخالد) ، لكن عن طريق الحب ، كما جمع ادونيس بين الحركتين الصعودية والافقية في قصيدته « مدائن الفزالي » ، وفيما عدا هذه القصيدة نجد القصائد تعتمد الحركة المفردة ، مما كان ذا اثر في طبيعة بنائها

٢ - التعبير عن البعث والتجدد : ومن الرموز الصالحة لذلك تموز (او ادونيس) ولعازر ، والمسيح واوزوريس وفينيق ، وهنا يقف انحصار الشاعر في نطاق الدلالة الاولى ، دون التنويع ، الا ما نجده عند حاوي في مثل (لعازر ١٩٦٢) .

٣ - التعبير عن العذاب والالام التي يواجهها الانسان المعاصر وهنا تعود رموز المسيح وبروميثيوس وسيزيف الى الظهور .

وقد كان السياب بحكم موقعه الزمني ، شديد البحث عن الرمز لا يهدأ له بال ، وكانت حاجته الى الرموز قوية بسبب نشوبه في ازمات وتقلبات نفسية وجسمية ، وبسبب التغيرات العنيفة في المسرح السياسي بالعراق ، حينئذ ، ولهذا يصلح

ان يكون السياب نموذجا للشاعر الذي يطلب الرمز في قلق من يبحث عن مهدىء لاعصابه المستوفزة ، فهو يتصيد حيثما وجده ، وقد تأثر كثيرا بذلك الفصل الذي ترجمه الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا من كتاب « الفصن الذهبي » عن البطل الاسطوري (ادونيس) ، وبهذا يكون السياب قد فتح المجال بعده لمن شاء ان يستخدم الرموز ، وان تجاوزه بعضهم في القدرة على الاختيار وفي طريقة الاستخدام . على ان السياب نفسه قد تطور كثيرا في كيفية استغلال الاساطير والرموز ، ابتداء من اتخاذها نماذج موضحة (كما في قصة يأجوج ومأجوج في قصيدة **الموسى العمياء**) حتى بناء القصيدة كلها على الرمز الواحد كما في قصيدته « **المسيح بعد الصلب** » ، ففي هذه القصيدة الاخيرة التي تصور تمزق الشاعر بسين جيكور والمدينة ، يحس انه المسيح ، وانه استطاع ان يحيي جيكور لانها امتداد منه ، كما انه امتداد للجيل كله :

**صرت مستقبلا ، صرت بذره
صرت جيلا من الناس ، في قلب دمي
قطرة منه او بعض قطرة ،**

واما المدينة ، فرغم انها تعج بأمثال يهوذا ، الذين امعنوا في تعذيبه ، فانها لا بد ان تبعث ايضا :

قدس الرب ، هذا مخاض المدينة

وقد كانت سيطرة رمز البعث على السياب قوية ، لانه على المستوى الفردي كان يحس بأن لا شيء سواه يعينه على مواجهة الموت ، ثم ازدادت هذه السيطرة قوة عندما اصبح العراق - مثل السياب نفسه - خلال أزمة سياسية مَعْنِيَة - بحاجة الى الخصب بعد الجذب . ومع انه لجأ أحيانا - في هذه الفترة نفسها - الى تكثيف الرموز في القصيدة الواحدة،

فان قصيدته « مدينة بلا مطر » تصلح ان تكون اكثر قصائده تعبيرا عن اتقانه للرمز المتصل بالجذب والخصب ، على المستوى الجماعي لا الفردي - ، ففي هذه القصيدة ، المتكاملة بناء وموضوعا ، استغل الشاعر جميع الشعائر التي تستجدي الطعام والماء ، والقرابين التي تقدم لعشتار في مثل هذا الموقف ، ووضعنا في جو كامل لترقب البعث ، ومع ذلك فلا بد من القول بأن السياب ، يأخذ الاسطورة على حالها ، وأن ميزته الحقيقية لا تكمن في الاتكاء على الاسطورة ، بمقدار ما تكمن في التفصيلات التي يضيفها والصور التي يخلقها ، وبما أن طبيعة الاسطورة أولا ، وهذه التفصيلات ثانيا ، مرتبطتان بقدرته الفذة ، والى شاعريته ، وأحكامه للربط بينهما ، فان قصيدته - في الحق - لا تستولي على مشاعرنا عن طريق غرابة التوقع أو المفاجآت ، وإنما بهذا الربط العجيب بين بابل الوثنية ، والعراق الحديث ، ذلك لأنه يستطيع أن يفيد من أكبر خدمتين تقدمهما الاسطورة وهما التطابق بين الماضي (البدائي) والحاضر ، والموازاة القياسية ، حين لا يكون هذا التطابق ممكنا .

ومع ان السياب - في سنواته الاخيرة - قد فقد معنى البعث ، حين انفرد بمعالجة الموت ، وفقد القدرة على الربط بين المحنة الذاتية والجماعية ، فانه استطاع ان يتوصل الى البناء الاسطوري ، دون حاجة للاتكاء على الاسطورة او للتكثّر من رموزها ، وخير شاهد على ذلك قصيدته : « حدائق وفيقة » ، فان وفيقة تعيش في حديقة في ظلام العالم السفلي ، ويصف الشاعر هذه الحديقة ويتفنن في وصفها ويتمنى لو أن نهر بويب الذي يسقي جيكور ، كان يستطيع ان يسقي تلك الحديقة ، وفيقة تنتظر وتنتظر ، ولكن لا بويب ، ولا حبيبها يقدران على تحويل حديقتهما الى العالم العلوي ، ودون ان يقول الشاعر على أية أسطورة يبني تصوراتة نحس أن

وفيقة هي (يورديسه) وأن الشاعر هو اورفيوس ، الذي خائته رجلاه ، فهو لا يستطيع أن ينزل الى العالم الآخر ، ليعود بصاحبه . تغير طفيف لكنه غير طبيعة القصيدة تماما ، ومن المؤلم أن يكون ذلك على حساب العجز الذي كان يعانيه السياب .

وتحتل قضية الانبعاث والتجدد في شعر خليل حاوي ، المنزل الأولى ، ذلك أنه كان من قدر الشاعر الحديث ، أن يكون ، رغم النكسات الكثيرة التي المت بأمنه ، متفائلا ، وأن يستشرق من خلال الواقع المظلم - مستقبلا أنضر ، رغم ما قد تقدمه قصيدة لعازر من شهادة مخالفة . ولكن حاوي يختلف اختلافا جذريا عن السياب في معالجة الاسطورة ، فهو لا يستمد الاسطورة الجاهزة ، على حالها ، وإنما يبنيها بناء جديدا ، فالسندباد قديم ولكن وجوه السندباد ، والسندباد في رحلته الثامنة ، تمثلان اسطورة جديدة ، اسطورة الانسان المعاصر ، في الصراع بينه وبين معوقات الزمان والمكان ، ومحاولته للتخلص من ثقل التجربة التاريخية ، والانطلاق الى رحاب أوسع .

ورغم استعلاء « الواحد » في قصائد حاوي الأولى ، إلى محمل من التركيب « الثلاثي » - في القصيدة - (انظر **البحار والدرويش وليالي بيروت**) فإن هذا الواحد من بعد ، هو الشاعر ، هو المنقذ ، هو الشعب ، الذي ينبعث قويا ، ليغير وجه التاريخ - وبذلك تتطابق الفردية والجماعية بحيث لا يمكن الفصل بينهما ؛ ومن وجهة أخرى فإن حاوي - رغم ايمانه العميق بالتقدم الحضاري - يحس احساس الريفي الاصيل في بعض اللحظات ، أن البراءة التي تمثل الحيوية الطبيعية وتستطيع الاندماج بها إنما تتمثل في مرحلة شبه بدائية ، وأن المدينة التي قيدت بالشرائع والمواصفات ، عالم معقد ، لا تستطيع الحيوية البكر أن تفقهه ، وأنه في

حومة الصراع بين الاثنتين يقوم الكاهن الموسوي بتحويل
الحيوية الى « كبريت ونار مجرمه » ويقضي على البراءة
بالاعدام ، ويتخذ الشاعر « الفجرية » رمزا لتلك البراءة ،
ويتفنن في وصف صلتها العذراء بكل ما هو طبيعي ، وفي
تصوير الفورة العفوية التي تعانق كل شيء ، متخذاً من
الجسد وتدفعه بألوان النضارة سبيله الى رسم صورة عجيبة
من بكاره الطبيعة ، غير ان الكاهن الموسوي « الاسود
الداجي المقنع بالرماد » يحاول ان يظهر ذلك الجسد بنار
« الحضارة » فيحيل الفجرية الى عجوز مجنونة :

هيهات يعرف من انا ، عبثا محال

شمطاء تنبش في المزابل

عن قشور البرتقال

لقد وضع حاوي في مقدمة هذه القصيدة تفسيراً لفكرته ،
ولكنه لو لم يفعل ، لكان الرمز في القصيدة دالاً على نفسه ،
ولهذا لا يمكن ان يتهم الشاعر هنا ، بأنه يوجد الفكرة ويصب
القصيدة على مثالها ، انما القصيدة هي التي كانت اولاً .
ان حاوي ذا الموقف الهيردري هنا (نسبة الى المفكر الالماني
هيردر) قد خلق أسطورة جميلة ، وأجاد التعبير عن
أبعادها ، ومن التطرف في التفسير ان يقال ان الشاعر يحس
بعداء للحضارة ، اذ من الذي ينكر ان « البكاره » الحيوية
أفضل من « التعمر » الذي تحميه القوانين ؟ .

واذ انتقل الى الحديث عن رموز أدونيس أجدني
عاجزاً عن الإحاطة بها ، ولكن يكفي أن أقف وقفة قصيرة
عند قصيدة واحدة من قصائده وأعني بها « رحيل في
مدائن الغزالي » — وهي القصيدة التي أشرت إليها فيما
تقدم ، عند الحديث عن الحركتين الصعودية والافقية ، ذلك
أنها تقص قصة المعراج (أو الأسراء) ، وتجعل من التنقل في

مدائن الفزالي حركة افقية ، وقصة المعراج معروفة لا حاجة الى استعادتها . ولكن السر في مدائن الفزالي « وهي صحراء من سعالي » تحتاج توضيحا ، فالشاعر يرسم هنا مفارقة ساطعة بين « مثالية » النبوة ، وبين مدائن الفزالي التي تمثل السقوط في مقابل الصعود ، وبعد ان تتم الرحلة الصعودية ، تواجهنا الثورة على مدائن الفزالي « رفضت وانفصلت » ، لان هذا الرفض يطلب التغيير المطلق ، لكل شيء ، متجسدا في كل شيء :

افتح كل باب

اشق كل رمس

بفضبة الخالق - بالرجاء او بالياس

بثورة النبي

مسكونة بالشمس

مسكونة بالفرح الكوني .

فالعلاقة بين الحركتين هي العلاقة بين المثل الاعلى والمثل المحطم ، لان الفزالي - في رأي ادونيس - لم بظل وفيما لرسالة المثل الاعلى ، ولهذا فسدت مدنه ، وكان لا بد من تصحيح الاوضاع فيها « بثورة النبي » او بروحه التي يستمدّها الثائر الادونيسي ، وهو يهم ان يعلن الثورة .

الامثلة كثيرة ، وانت حين تتحدث عن الرمز عند شاعر واحد يتطلب حديثك كتابا مستقلا ، فكيف اذا كان لديك هذا العدد الجم الغفير من الشعراء ؟ ولكني لا اود ان اختم هذا الفصل دون الوقوف عند اهم معالمة واعني بذلك قضية البعث والتغيير ، (التي دعا اليها ادونيس في هذه القصيدة) وتبناها غيره من شعراء هذا الجيل . واحب ان

أقول : ان مدائن الغزالي لا تزال - على وضعها - تعيش
كما كانت ، « صهريجا من الدموع » ، وأن التاريخ ربما لم
يشهد تطابقا تاما بين الشعر والواقع ، كالذي شهدناه عصرنا ،
في تطلبه للفدائي الذي يبذل دمه - طائعا مختارا - ليغير
مدن الغزالي ، لقد اكتملت الحلقة لقتل ذلك الرمز الكبير في
الواقع ، أو لجبره للاستسلام ، وأول ضحايا هذه الموجة
الجديدة هو الشاعر ، الثائر الرفض ، ترى ماذا سيكون
مصير الشعر الحديث بعد اليوم ؟ هل يستسلم ! وإذا
استسلم ففي أي اتجاه يسير ، وإذا قاوم فكيف يمكن أن
تكون المقاومة بعد القضاء على عناصرها الواقعية ؟ وإذا اختار
طريقا ثالثا فما هو ذلك الطريق ؟ أسئلة حيرتني ، ولكنني
لا أملك الإجابة عليها ، إنما الإجابة - التي يملكها الشعراء
وحدهم - هي التي ستحدد طريق الشعر المعاصر ووجهته .



الموقف من الحب

انتا شاعر حب جوال
تعرفه كل الشرفات
(نزار)

عشرون عاما في كتاب الهوى
ولم ازل في الصفحة الاولى
(نزار)

نحن نعيش في عصر فرويد : جملة قد تحمل معاني عديدة وقد تكون فارغة من المعنى ، ولكنها تشير الى انهيار الحواجز بين الحب والجنس ، وتدفع الى النظر المستأنف ، في ما تحمله الالفاظ من المعاني في الظاهر ، وعلى اساسها يمكن ان نلاحظ ضياع مصطلحي « نسيب » و « غزل » او نفرهما تفسيراً جديداً ، ذلك لان الشعر الذي يعبر عن الحب ، لم يعد ينقل عاطفة مفردة بسيطة ، وانما ينقل غابة متشابكة الفصوص من العواطف والمشاعر ، وحين عبر المتنبي عن العلاقة بين الحب والموت - متجاوزا رؤيا نقاد عصره ومن بعدهم - في قوله :

**متعينا بحسن وجهك ما دام فحسن الوجوه حال تحول
وصلينا نصلك في هذه الدنيا فان المقام فيها قليل**

كان بذلك يفتح الباب الذي سيدخل منه الشاعر الحديث الى تلك الغابة الكثيفة ، ولهذا فاننا اذا استثنينا نزار قباني ، وجانباً من شعر صلاح عبد الصبور ، لم نجد الحب يتخذ شكل موضوع شعري مستقل ، وانما هو ذائب في التيار الشعري جملة .

وقد اكثر نزار الحديث عن الحب - معتبرا اياه عالما
 ذا ابعاد متميزة تكفل له الوجود المستقل - في شعره -
 حتى سماه بعضهم « شاعر الحب » وسماه آخرون « شاعر
 المرأة » ، او غير ذلك من تسميات ، وكان بعضهم يرى انه
 يرسم بهذه التسميات المعلم الذي يميز الاتجاه الشعري
 عند نزار ، كما كان البعض الاخر يرى ان نزارا شغل بقصة
 الحب حتى الهته عن القضايا الكبرى في العالم العربي . وكلا
 الامرين لا يعنيان شيئا لهذا الفصل ، الذي يمثل نظرة
 مستأنفة في شعر الحب عند نزار .

هل كل نزار شاعر حب ؟ لا اظن ان من الخير الاسراع
 في الاجابة على هذا السؤال بالايجاب او بالسلب ، وعلينا
 ان ننتظر ونطيل لحظات الانتظار ، حتى تقع على نقطة
 « الكشف النفسي » التي ظل نزار يراوغ ويماطل في مواجهتها،
 ويتهرب من التحديق فيها ، أعواما ، ونقطة الكشف هذه
 تلتصق في قصيدته « الرسم بالكلمات » وهي في ديوان بهذا
 الاسم نفسه ، وفيها يقول :

لم يبق نهر اسود او ابيض الا زرعت بارضه راياتي
 لم تبق زاوية بجسم جميلة الا ومرت فوقها عرياتي
 فصلت من جلد النساء عباءة وبنيت اهراما من الحلمات

.....

ماساة هارون الرشيد مريرة لو تدركين مرارة الماساة

.....

الجنس كان مسكنا جربته لم ينسه حزني ولا ازماتي
 والحب اصبح كله متشابها كتشابه الاوراق في الغابات
 انا عاجز عن عشق اية نملة او غيمة .. عن عشق اي حصاة
 مارست الف عبادة وعبادة فوجدت افضلها عبادة ذاتي

.....

كل الدروب امامنا ممدودة وخلصنا في الرسم بالكلمات

واحِب ان اسارع الى نفي ما قد يشور في فهم القارئ من
ايراد هذه الابيات ظانا انني اتخذها اعترافا ذاتيا يومئذ الى
حال من العجز ، او اعدّها مؤشرا على مرحلة من مراحل
العمر ، فما لهذه الغاية اوردتها ، وانما انا ارى فيها لحظة
كشف ، لحظة اضاءة ، كان نزار يومئذ اليها ايماء سريعا
من قبل ، وكنا نمر بتلك الايماءات عابرين ، ترى ماذا عني
بقوله - في دور مبكر - مخاطبا احداً : « **فاذا كنت واقعا
لا اكون** » (ديوان طفولة نهد) ، وبقوله : « **فحياتي كلها
شوق الى حرف جديد** » (ديوان قصائد) ، وبقوله :
« **ابحث في جوف الصدقات عن لفظة حب لم تلفظ** » (ديوان
حببتي) ؟ اليس هذا دليلا على ان مشكلة الصراع بين المرأة
وبين الرسم بالكلمات (اي الشعر) ليست جديدة ، لانها
حين تصبح هي - اي المرأة - واقعا في حياته يمحي وجوده
(اي وجود الشعر) ، ايها يختار ؟ لقد كان واعيا بأنه اختار
ما يريد منذ البداية ، وانه اتخذ الجنس مسكنا ، واصبح
الحب كله متشابها . وعلى ضوء هذا الصراع الطويل بين
الحرف والجنس نستطيع ان نتصور مقتته للمرأة « **الدمرة** » ،
التي لا تستطيع ان توحى له بالشعر لان غايتها هي ان تمتص
نسغ الشعر في أعراقه ؛ على ضوء هذا الفهم يستطيع القارئ
ان يقرأ قصائده « **مصلوبة النهدين** » و « **طائشة الضفائر** »
و « **همجية الشفتين** » وغيرها مما يجري هذا المجرى
ليكتشف ان خوف الشاعر من ضياع الحيوية الشعرية -
لا من ضياع العفة والفضيلة - هو الذي يحدد للحب
(ومن ثم للجنس) ابعاده وقيمه ، فنزار اذن لم يتحدث
عن الحب ، بمعناه العاطفي الذي يظنه الكثيرون ، انما
تحدث عنه بمعنى جديد حين جعله طرفا في قوتي صراع
كبيرتين .

ويطيب لنزار أحيانا أن يقول للمرأة - في لحظة غضب - انه خلقها ، ولكن نزارا هنا انما يردد معنى رومنتيقيا مألوفا ، ذلك لانه لم يخلق امرأة أبدا ، اذ انه لا يستطيع ذلك الا حين تكون المرأة (بكامل شخصيتها ومكوناتها الجمالية والثقافية) صورة قصيدة ، وهي لم تكن كذلك ، وانما هي واحدة من كل متشابه وحسب ، « كلنا في مجامر النار نسوة » . غير أن أبسط شيء لديها قد يكون صورة قصيدة ، ينتقل على يدي الشاعر ليصبح قصيدة جميلة . ومن درس شعر نزار دراسة متدرجة ، وجد أن استغرابه الشعري بدأ أولا بتناول اشياء المرأة ، والالوان التي تربط بينها وبين الطبيعة (مع تركيز خاص على النهد منذ البداية واستمر ذلك في شعره حتى النهاية) ثم اخذ التنبيه يحرك نظراته نحو حالات المرأة وحركاتها (وهي تمشط شعرها ، وهي تمر في المقهى ، وهي تنزل من السيارة ، وهي مضطجعة ، وهي ترقص ...) مع اللاحاح على مزيد من اشياءها (قلم الحمره ، المشط ، الجورب ، المانيكور ، المايوه الازرق ، ثوب النوم الوردي ، الصليب الذهبي ، الكم ، التنورة ...) مما يصح معه أن نقول انه كان « يبعثر » المرأة ولا يلماها في خلق سوي ، كان يجزئ ، ويركز نظره على المفردات ، لان كل عنصر مفرد منها ، كان يحميه من المرأة مكتملة ، اذ كان يجد فيه صورة قصيدة ثم يحوله - دون ريب - الى قصيدة جميلة ، كان يرى الجمال الطبيعي والمصنوع ، ويفتنه ، فيدخل في كونه (الفم ، الشفة ، الاسم ، الغرفة ، الظفر المصبوغ ، كم الدانتيل) دخول الطفل الذي تفتنه الفراشة ، ويعود جذلان لانه استطاع أن يقبض « شعريا » على تلك الفراشة ، واقول « شعريا » لا لانفي المتعة الجسدية ، بل لاؤكد جانب التعبير ، والتصوير ، فان الدخول الى هذه الجزئيات ، لم يكن مما

يعني الشاعر كثيرا قبل نزار ، كما أن ابتكار الصور الملائمة لهذه المجالات الصغيرة ، والجرأة في اللغة والصورة معا ، هما أقوى ما يميز هذا المنزع الشعري الجمالي (ثسوبا كزوبعة الفل ، المساء شلال فيروز ثري ، مئزر خضل ثر المواسم ، يا كمها الثرثار يا مشتل ، وكر الخيط في شهقة نادمة ... الخ) .

ثم انتقل الشاعر من المرحلتين السابقتين الى مرحلة ثالثة هي الحديث عن مشكلات المرأة ، فانتقل بذلك من أن يكون جماليا الى أن يكون سيكولوجيا ، ماذا تقول امرأة اكتشفت أن صاحبها يعاشر أخرى حين جاءت لزيارته (رسالة من امرأة حاقدة) ، ماذا تقول حين تحمل ، والرجل المسؤول عن ذلك يدير ظهره لها (حبل) ، كيف تعبر عن جوعها الجنسي لان الرجل النائم بجانبها ممددا كالثور لم يبلغ بها قمة الاكتفاء (أوعية الصديد ...) ، ثم كيف تتحول عن ممارسة الجنس مع الرجل الى ممارسته مع أنثى مثلها (القصيدة الشريرة) ... الخ ، ثم تتحول المشكلات نفسها لتصبح تعبيرا عن أوضاع متبادلة بين المرأة والرجل ، اتهامات متبادلة ، ثم اكتشاف النهاية في برود العاطفتين ، وفي فصح تلك العلاقة بالاقرار بالكذب والنفاق ، وفي هذه المرحلة ينتقل الصراع الى مستوى جديد ، (عصري في أكثر سماته) فيصبح الحب فيه طرفا ، والجنس طرفا آخر (وهو صراع في النهاية يؤدي الى أن يصبح الحب كله متشابها) . ومع أن الشاعر يصور ثورة المرأة - هنا - على تقلبات الرجل ، فانه أشد ميلا الى تصوير مدى فتنها بالرجل ، وتعلقها به ، وتذللها له ، ودورانها في فلكه ، وتلذذها بحركاته وأشياءه ، حتى أن أحدها من لتقول وهو يشعل لها سيجارة (١) :

(١) يستطيع القارئ أن يرآجع عدة قصائد بهذا المعنى في ديوان « حبيبتى » .

رجل يمنحني شعلته ما اطيب رائحة الرجل

ولما كانت المرأة تفعل أي شيء من أجل ارضاء الرجل ، فان لديها - على عكس ما لدى الشاعر - قدرة على المصالحة التوفيقية بين الحب والجنس ، في أغلب المواقف . بهذا المعنى - وبمعنى آخر سيجيء تبياناه من بعد - يمكن أن يسمى نزار شاعر المرأة ، لانه ينصفها ، لانه - وهو يحاول أن ينصفها - يرى فيها محض امرأة ، لا فنانة شاعرة ، ذلك لانها في أقصى حالات الشاعرية تتمنى الفناء - حبا وجنسا - في الرجل .

فاذا تركنا عالم المشكلات ، وفيه أصابع ثقافية فرويدية واضحة ، وعدنا الى عالم الاشياء والحركات ، وجدنا الشاعر الجمالي طفلا (وان تزيأ بثوب المراهق أحيانا) يلعب بتلك الاشياء كما يلعب الطفل بالدمى ، ويصور الحركات في اعجاب طفل يرى نيزكا لأول مرة . وهذا الطفل في نزار يقترب من تلك الاشياء والحركات ، وهو مصمم على أن لا يحترق ، وانما يريد أن يرجع وقد قبض على لحظة شعرية « اني احارب بالحروف وبالرؤى » ، هو يرى ويسمع ويلمس ، ولكن انبهار الطفل عنده لا يتجلى على أتمه الا حين تكون المرأة بعيدة ، ما أشد لهفة الطفل حين يقرأ خطابا جاءه من حبيبته ، أو حين يمني نفسه بأنه سيحضر عيد ميلادها (قبل أن يحضره) ، اننا هنا لا نحس لهفة الرجل ، بمقدار ما نحس لهفة الطفل ، وقد ظل نزار يمويه بالمزج بين الالهفتين ، الى أن صرح عن الحقيقة الخفية ، ووضعنا في لحظات كشف أخرى في ديوانه « الرسم بالكلمات » فحدثنا ان الرجال كلهم اطفال :

لم تستطيعي بعد ان تفهمي ان الرجال جميعهم اطفال

وبهذه الصورة نفسها تراه المرأة التي تتحمل كل شيء من غضبه ،

فانت كالاطفال يا حبيبي نحبهم مهما لنا اساءوا

وفي لحظة كشف – تكاد تكون أسطورية – كتب نزار في هذه المرحلة خمس رسائل الى أمه ، (لماذا في هذه المرحلة دون ما قبلها من مراحل ؟ ...) وفي أحداها يحدثها عن عرف من النساء وعن العواطف وعن البلاد التي جابها :

ولم أعثر

على امرأة تمشط شعري الأشقر

وتحمل في حقيبتها

الي عرائس السكر

وتكسوني اذا أعرى

وتشملني اذا أعثر

هذه الطفولة الخبيثة – في معالم تلك الرجولة – تتكشف الآن ، لتدلنا على سر المشكلة ، انها لحظة اضاءة ، جعلت الاشياء والحركات – في عالم المرأة – تبدو وكأنها ليست سوى دمي ، ومرة ثالثة يجيء الصراع بين الحب وعقدة أوديب (١) ، وهو صراع قد حدد طبيعة الحب ، أيضا ، اذ رده رومنتيقيا خالصا : الحب ليس رواية شرقية ،

لكنه الإبحار دون سفينة وشعورنا ان الوصال محال

ومن قبل بكثير قال أحد رسل الرومنطيقية ، يوسف غصوب ، « لذاتنا في الشوق لا في الوصال » ولكن نزارا تجاوزه بكثير ، حين افترض – منذ البداية – ان حقيقة الحب في ان يكون الوصال محالا .

(١) ينكر نزار مثل هذه العقدة في قصيدة له – في أحد دواوينه الأخيرة – وأنا هنا لا استعملها بمعناها المرضي ، كما أن انكار نزار لها يتطلب تأملا حديدا .

هذه المرأة - الام - ينبوع جمال وحب ، ولكنها هي التي وضعت الشاعر في وضع التمزق النفسي ، (وهو تمزق لا يظهر كثيرا على السطح لان الفرق في اللحظات الجمالية الكثيرة يحجبه) فهو في مشاعره ينتمي الى القديم ، كل النساء لديه « سبايا » ، وليس هو سوى شيخ بدوي يفصل لنفسه « عباءة » من جلودهن ، وهو في ثقافته وفكره يريد للمرأة ان تتحرر ، رغم انه يراها بسبب وضعه الاول مقيدة باغلال الحب والجنس ، وقد رآها متحررة ، وأعجب بتحررها ، راي « جانين » الفرنسية الوجودية :

تريد ان تختار ما تراه

تريد ان تمزق الحياه

ربما لم تكن جانين جميلة ، ولكنها كانت تعرف ما تريد (او هكذا خيل للشاعر) ، وكان في انطلاقها معنى جديد ، تأمله الشاعر فاذا هو يحسدها عليه لانه لا يملك هو نفسه ان يكون كذلك ، مع كل توهمه انه - وهو الرجل الشرقي - لا يعرف للانطلاق حدودا ، صحيح انه اذا قيس الى المرأة الشرقية بدا وكأنه يتمتع بحرية مطلقة ، ولكن هذا الشعور يتضاءل لديه ازاء جانين ، وكانت قصيدة « وجودية » هي المدخل الى « مذكرات امرأة لا مبالية » ، وهذه اللامبالية ليست تلك الوجودية الفرنسية ، ولكنها شرقية ، وكل ما فيها من لامبالاة انها ارسلت خواطرها حرة في مذكراتها (واحيانا يتكلم نزار بالنيابة عنها ناسيا انها موجودة) وعبرت عن توقها الممض الى حرية الحب وحرية الجنس ، وهي رغم ما تلجأ اليه من محاكمات عقلية وتاريخية تدخل احيانا منطقة الهستيريا ، والمذكرات عادية تطرح مشكلة واحدة ، وتقترح لها حلا واحدا ، وأبرز ما فيها انها تصور خوف المرأة من الزمن ، خوفها من ان تصل الى مرحلة يكف فيها الجسد عن الاعتزاز بشماره ، وهي احيانا توسع من الافق

الشعري للقصائد بطرح المفارقات القائمة خارج عالم المرأة
(طيور تشرين ... القط ... الخ) ، وهي بمجموعها
الكلي ثورة على الاب ، صريحة « هجائية » في طابعها :

**ابي صنف من البشر
مزيج من غباء الترك ، من عصبية التتر
ابي اثر من الآثار ، تابوت من الحجر**

ولكن في نهاية المطاف تبدو الثورة على الرجل والحاجة الى
الرجل انقساماً شيزوفرينيا ، (فصاما) قد لا يتأتى علاجه ،
مثل انقسام الرجل الشرقي بين قطبي التمسك العاطفي بالقيم
القديمة والثورة العقلية عليها .

ولنا ان نسأل : هل خوف المرأة من الزمن (مسن
الشيخوخة والموت) يقابله صراع مساو لدى نزار نفسه بين
الحب والموت ؟ والجواب على هذا السؤال بالاجاب اذا تذكرنا
ما قلناه من قبل ، وهو ان طبيعة شعر نزار كانت تكفل للطفل
ان لا يكبر ، وان يظل يتلهى بلعبه ، مستسلماً الى عالم
الواقع ، مستريحاً الى الاجزاء الجميلة في عالم المرأة ، ولكن
تصوره للمشكلة من بعد أصبح أشد وضوحاً وصراحة ، ففي
ديوانه « قصائد متوحشة » (١٩٧٠) يتكرر لديه التعبير عن
الهزيمة ، وعن محاولة قراءة المستقبل بالنظر في الفئجان ،

**مقدورك ان تمشي ابدا
في الحب على حد الخنجر
وتظل وحيداً كالاصداق
وتظل حزينا كالصفصاف**

وسيظل نزار يتحدث عن الحب ، مستغلاً طواعية اللفظة
الشعرية التي مرن قلمه عليها ، وسيظل يغير المواقف فحينما
يتحدث الشاعر المحب وحينما يتحدث المرأة المحبوبة ، وسيظل

الحب بمعنى رؤية الجمال وضروب الصراع في الحياة والمشاعر
هو الملاذ الاخير ، لانه وحده رابطة حياة .

اما صلاح عبد الصبور فانه حين أصبح شاعرا كان
قد فقد القدرة على استعادة « فرحة الطفل » بالاشياء ، تلك
الخاصية التي تميز شعر نزار قباني ، واذا كان يشترك مع
نزار في الوقوف عند المظاهر الحسية من عالم المرأة ، مقلدا
نشيد الانشاد : « وجه حبيبي غيمة من نور / شعر حبيبي
حقل حنطة / خدا حبيبي فلقنا رمان ... فما ذلك الا لقاء
عارض لا يلبث أن يضمحل » .

ذلك ان الطفل الفروي الرقيق الحال ، ظل حين وجد
نفسه في المدينة خجولا يحس بشقة كبيرة تفصله عن المرأة :

**وانا لم ابرح القرية مذ كنت صبيا
القيت في رجلي الاصفاد مذ كنت صبيا**

ومنذ طفولته كان يحلم بعسف القدر « وبالموت حين يدرك
الحياة » ، فلما شب طالعه الموت الواقعي بفقدان الاب ،
والاخ ، ومصطفى ابن القرية ، وقريبه محمد نبيل ، وبشئق
« زهران » ، ... الخ ، ففشى الحزن وجه حياته ، والقي
ظله على الوجود ، وخاصة اذا جن الليل ، وشعر بالوحدة ،
هنالك يكون الحزن ضريرا ، طويلا كالطريق من الجحيم الى
الجحيم ، ويصبح كلما مر الزمن الوانا واشكالا :

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان

ثم بلوت الحزن حين يلتوي كافعوان

ثم بلوت الحزن حينما يفيض جدولا من اللهب

فاذا تحدث صلاح عن الحب ، لم يكن حديثه عنه
اغنية رقيقة شفافة ، وانما هو تأمل حاد ، متصل بحقيقة
نظرته الفلسفية الشاملة الى الموت والحياة . وذلك الحزن

الذي يملك عليه رؤيته للأشياء ليس حزنا لحادثة أو فاجعة، فهو يزول بزوالها أو نسيانها ، وانما هو ايضا نابع من أعماق تلك الفلسفة ، فهو حزن لا يعرف ولا تدرك أبعاده ، حزن « لا تطفئه الخمر ولا المياه ... ولا تطرده الصلاة » هو حزن انساني لا فردي يتصل بتصور صلاح لوضع الانسان في هذا الكون ، ومن التبسيط ان يقال ان هذا الانسان لا يمثل اية قيمة ، وان ليس لوجوده معنى ، « ما الانسان ؟ ان عاش وان مات » ، الانسان مخلوق شريف مناضل جميل حين لا يفقد الالفه مع أخوته أو حين لا يموت في قلبه « الانسان » ، ولكنه في النهاية هو الفارس القديم (لانه يعيش في غير عصر الفروسية) ، وهو في النهاية مهزوم ، كما أنه هو الملاح الذي مات قبيل الموت « حين ودع الاحباب والاصحاب والزمان المكان » ،

عادت الى قمقمها حياته وانكشيت اعضاؤه رمال

ومد جسمه على خط الزوال ،

وهو سندباد الذي سثم التطواف ، والحديث عن المغامرات والاهوال . ليس هذا وحسب ، بل انه لا يمثل حقيقة واحدة تسمى الانسان ، وانما هو في كل مرحلة غيره في المرحلة الاخرى ، ولهذا تتكرر « الانا » عند الفرد ، ويفدو « الانا » القديم مطاردا للانا الجديد ، واذا مشى « الانا » الجديد بثقة فيما صار اليه أصبحت « الذوات » القديمة قتلى يجرجرها معه اينما اتجه ، وكلما حاول ان يتقدم خطوة ، بهظه الحمل ، فأصبحت مواقفه النفسية وقوفا عند محاكمة تلك المراحل ، فاذا كان شاعرا مثل صلاح أصبح جانب كبير من شعره ، ترجمة ذاتية ، واستعادة للماضي ، فاذا جاء المساء قام بجولة في تاريخه ،

اتحد بجسمي المتفتت في اجزاء اليوم الميت
تستيقظ ايامي المدفونة في جسمي المتفتت
اتشابك طفلا وصبيا وحكيما مخزونا
يتآلف ضحكي وبكائي مثل قرار وجواب
اجدل حبلا من زهوي وضياعي
لاعلقه في سقف الليل الازرق
اتسلفه حتى اتمد في وجه قباب المدن الصخرية
اتعانق والدنيا في منتصف الليل ،

حتى اذا طلع الصباح تجمع « فأرا » في مخزن عاديات :

كي اتأمل بعيون مرتبكه
من تحت الارفف اقدام المارة في الطرقات

اذن فهذا الانسان كائن غريب ضائع ، وفي النهاية شيء تافه ،
يعيش في عالم « يموج بالتخليط والقمامة » ، « كون خلا من
الوسامة » ، وتتقاذف هذا الانسان موجتان : الرعب
والسامة ، لتسلماه الى الهوة الاخيرة « الموت » ، حتى
لتشرفان به احيانا على الانتحار . فالموت - رغم كل ما
يقال في كراهيته - يظل هو الحقيقة الكبرى ، صحيح انه هو
الطارق الغريب المجهول الذي يختار الاهل والاصحاب
والاطفال ، والابرياء القرويين ، دون أن يقدم مسوغا لفعله ،
ولكنه ايضا الحقيقة التي تختصر معنى الوجود الانساني في
لفظتين - هما لفظة واحدة - « قضى » ، « قضت » ، وهو
الخيار الوحيد الذي قد يعانقه الانسان لو قيض له أن يختار ،
بل هو الخيار النهائي ، لان الانسان حين يصبح حرا ، في
اختياره ، سيختار - في الحياة - اخطاء اكبر ، وحياسة
اقسى وامر ، واذن لقتل نفسه ندما (ثمنا للحرية) ، ففقدان
الحرية هو الحرية نفسها ، ولا يستطيع هذا الانسان أن
يمتلك ناحية الحرية المطلقة الا بالموت :

أين يقع الحب في اطار هذه الفلسفة ؟ :

الفارس القديم ، دون كيشوت هذا العصر ، يحس أن الحب لم يعد كما كان ، الحب في هذا الزمان خاضع للتحول ، فإذا أحب الفارس اليوم فمن يدري - في الغد - هل يكون في العيون وجدها أو يكون فيها حقدًا ، وفي القديم كان الحب « يخضع للترتيب والحسبان » كانوا يقولون ، نظرة فابتسامة فسلام .. الخ ، أما اليوم فان العاشق المصري قد يلتقي بمحبوبته « من قبل أن يبتسما » ، وقد يذوق العاشقان ما يذوقانه قبل أن يشتهياه ، فالحب لحظة شبق ، تضع قبل أن تتحدد أبعادها أو يعرف الممارسان لها أحدهما الآخر ، وهذا ما حدث للشاعر ذات يوم في فينا ، ومع ذلك فإنه أحب تلك اللحظة ، ووجد فيها انفراج حزنه المقيم ، وحمد الله (رغم نقمته على السماء) على ما قبض له من شعور - ولو عابر - بالحياة :

**تبارك الله الذي قد أبدعك
واحمد الله الذي ذات مساء
على جفوني وضعك**

وواضح أن الشاعر هنا ، يتحدث عن الحب ، وهو يعني الجنس ، ولكنه حين يتحدث عن الحب بمعناه المطلق فإنه يجد فيه قوة كونية ، وان عجزت أن تتغلب على الموت ، تستطيع أن تكون ملاذاً منه ، وفردوساً الى أن تنتهي رحلة الانسان الى شاطئ المنون ،

**الحب يا حبيبتي أغلى من العيون
صونيه في عينيك واحفظيه
الحب يا حبيبتي مليكنا الحنون
كوني له سميرة مطيعه**

الحب كالشعر ، كلاهما يولد بلا حسابان ، وكلاهما قهار ،
هذا حين نتأملهما بمعزل عن الموت ، أي حين نقبل على
الحياة ، رغم ما فيها من رعب وسأم ، ولكنهما يحوران - على
ضوء الحقيقة الكبرى - شيئين آخرين ، حينئذ يخوننا الحب
كما يخوننا الشعر ، ونغدو ولا ملاذ ، حين يلتقي انسانان
منهوكان عيلان ، ويتوهج قلباهما ، يولد شيء في الظلمة ،
فيتلاصقان ويتعانقان ، ثم ...

ثم خبا لم ندرك شيئا
وتهلل كفانا ، أغضت عينانا
ولان الليل الموحش يولد فيه الرعب
لن نجني حتى الحب

ان الحب قد يكون قوة تبدد الحزن ، وتسفطه من نفس
الشاعر كما تسقط الاوراق عن الشجرة ، ولكن هذا شيء
آني ، حين يفترن كل ذلك بالتفكير في الموت ، وفي الحياة التي
يمتلك طرقاتها الرعب والسأم ، وهذا وان كان وليد فلسفة
وجودية عامة ، فانه وليد الاحساس بصدمة ذاتية اسقطت
الشاعر فوق الزمن في مطلع الصبا ، وفي الكلمات الآتية
صورة تلك التجربة :

في ليلة صيف
وقع احد الشعراء البسطاء
انغاما ساذجة خضراء
ليناجي قلب الالف
لكن كفاً معشوقته قد مزقتنا اوتاره
صارت انغام الشاعر خرساء
فاذا نطقت كانت سوداويه ،

بل لعل هذه الصدمة الذاتية هي المدخل الى تلك الفلسفة ،
فيكون الحب هو الذي رسم للشاعر صورة الانسان والكون،
والموت والحياة .

ان شعر صلاح في تطوره يشير الى انه اخذ يستخدم
العادي في التعبير عما هو غير عادي ، اعني استخدام شؤون
الحياة اليومية ، للتحليل الدقيق ، للاوضاع النفسية المعقدة،
المركبة ، ولعل هذا هو الذي مهد لنقلته الى المسرح الشعري ،
وفي هذا الجو الجديد ، جو المسرح ، تعبير عن الحب يستحق
وقفة اخرى ، ولكني لا اجد ذلك ضروريا في هذا المقام ، اذ
انه ليس في منهج هذه الدراسة اقتحام ميدان الشعر
المسرحي .

وقد يطول بي القول لو اردت ان اعرض للحب عند
البياتي ، في مراحل ووجهاته المختلفة ، ولهذا اقتصر هنا
على وجهة واحدة ، هي اكثر شيء بروزا في المراحل الاخيرة
من شعره : ربما كان الحب في شعر البياتي قوة موحدة ،
تربط بين الشاعر والكون ، وتصل ما بينه وبين الآخرين ،
وتخلق علاقة بين الواقع والاواقع ، ولكن مجاورته للكره ،
تجعل قوة التوحيد « املا » لا حقيقة ، ذلك لانه محتاج للكره
من اجل الثورة ، ولهذا فانه حين يحس نوازع النعمة
والغضب على الفساد ، والشروع ينكمش الحب الى حد
التلاشي .

**من اين ياتي الحب ، يا حبيبتني ، ونحن محكومون
بالاعدام**

**... محاصرون منذ الفي عام
نحاول الخروج من دوائر الاصفار**

وحين يفسح الغضب والنقمة الطريق للحزن الصوفي تتسع
دائرة الرؤيا ، ويصبح الحب قوة كونية خفية لا تبيد ، ويمثل

الحبيبان طرفي المعضلة اللذين لا يلتقيان: أعني الانتظار والبحث ،
أو البحث والانتظار ، (أي أنه إذا كان أحدهما منتظرا سار .
الآخر في البحث عنه ، والعكس) ، وتعدد الرموز (عائشة -
عشتاروت ، أوفيليا ، لارا . . الخ) لتشير الى حقيقة واحدة
لا تتعدد ، هي المحبوب (أو الحب) الذي ضاع ولكنه لم
يمت ، بل هو يحل في كل مجال ، ويتراءى في صور
واشكال ، (فراشة ، نجمة ، شجرة . . الخ)

عائشة تبعث تحت سقف النخيل
فراشة صغيره
تطير في الظهيره
ها هي ذي ترشق بالقرنفل الاحمر وجه الموت
تقول لي : تعال
خذني على ظهر جواد الليل والنهار
الى سهوب النار
راعية لغنم القبيله
خذني الى مدينة الطلوله
فانني اموت من كوني لا اموت . . .

فهذا الخلود دون اتحاد بالمحب هو موت ايضا ، ولهذا كان
ذلك البحث الدائب الذي لا يعرف الاعياء طلبا للاتحاد ، ليتم
به انتصار الشاعر على الزمن والموت ، وحين يدنو المحب من
لحظة الوصول ، ينزل بين الروحين (أو الجسدين) حجاب
يحول دون ذلك الاتحاد :

ارسم صورتها فوق الثلج ، فيشتعل اللون الاخضر
في عينيها والعسلي الداكن ، يدنو فمها الكرزي
الدافئ من وجهي ، تلحم الايدي بعناق ابدي
لكن يدا تمتد فتمسح صورتها ، تاركة فسوق
اللون المقتول بصيصا من نور لنهار مات

وهكذا يظل الانسان « الشاعر » يكابد هذا الطواف في المنفى
(الفردي والكوني) ، مفتشا مسائل ، في توق محموم ، وان
كان شيخ المعرة قد قال له - بنغمة مؤيسة :

اياك والسؤال فلن يرد جبل « التوباد » لسائل جواب .

هذا الاتحاد الذي جعله البياتي مستحيلا ، كما جعله
بديلا عن كل اخفاقات الحب في الواقع ، هو نفسه مطلب
حياتي ، وجودي ، فلسفي ، لدى الشاعر الحديث ، ولهذا
فانه يتأتى له ، ويحاوله ، عامدا او مداورا ، من زوايا
مختلفة ؛ وهو عند أدونيس - مثلا - يمكن ان يتم عن
طريق الحب الجسدي - ، كما تعبر عن ذلك قصيدته
« تحولات العاشق » (١) ، حيث يمكن ان يولد من هذا
الاتحاد نفسه كل شيء : الطبيعة ، والفصول ، والاطفال ،
والمعجزة التي لا تتقيد بقوانين الطبيعة ، بل « والحب الآخر
في الحب » ، :

طامع جسدي كالافق واعضائي نخيل تدورين فيَّ

اقطف تحت صدرك ، ايبس وانت ريحاني والماء
كل ثمرة جرح ، وطريق اليك
اعبرك وانت سكنائي ، اسكنك وانت امواجي
جسدك بحر وكل موجة شراع
جسدك ربيع وكل ثنية حمامة تهول باسمي

فالحب الجسدي عند أدونيس - كما هو عند
السرياليين - « يختصر كل عجائب الكون وكل قوى الوعي
وكل اهتزازات الشعور » ، وهو الذي يمكن المحب من

(١) انظرها في ديوانه « كتاب التحولات » : ١١١ - ١٦٦ .

مبارحة ذاته والخروج من الحب النرجسي : « اتبرا من الارض واجيئه وحيدا عالقا بنفسي » ، والمرأة في هذا الحب قادرة - كما هي عند ايلوار - على ان تصبح حقيقة متألهة ، الا ان ادونيس يضيف الى ذلك حركة مضادة ، اذ يجعل الرجل ايضا قادرا على الخلق : « كما خلقتك اشتهيتيني ، كما شئتك انسكبت في » .

وفي هذا الزواج الجسدي (حيث الزوجان : كل منهما لباس للآخر) ، معاملة مع الموت من عدة وجوه ، التزيي بالموت ، الانتقام من الموت ، الاتحاد مع الموت ، الانفصال في الموت عن الموت ، وفي مثل هذه المواقف يصل المرء الى نتيجة واحدة ، وهي ان الحب والموت سيان ، فان لم يكونا كذلك فهما منطقتان - بالمتعة - متجاورتان :

هل الحب وحده مكان لا ياتيهِ الموت ؟
هل يقدر الفاني ان يتعلم الحب ؟
وماذا اسميك يا موت ؟ !
بيني وبين نفسي مسافة
يرصدني فيها الحب ، يرصدني الموت
والجسد عمارتي
من اعماق الاشياء الفانية اعلن الحب
ليبر ، ليبيرا ، فالوس

وفي مثل هذا النوع من الفناء ، قد يتلاشى الجسد ، (بل لا بد له ان يتلاشى) ولكن شريعته باقية ، وعندما يسأل الحب ، هنا ، ماذا تفعل ايها الحب ، يجيب :

اعارض الارض

اي يقف وحده حقيقة شاهرة - مع الموت - في الحكم على الوجود الماضي الى الفناء .

وهذا الاتحاد عند محمود درويش هو سر شعره ، الا
انه اتحاد من نوع آخر ، انه وحدة الشاعر والام والحبية
والارض في نطاق واحد ، دون انفصال . واذا لم يغد هذا
الاتحاد في شعر محمود مفهوما بحدوده المميزة ، ظن القارئ
انه قائم على التلاعب بلفظة « الحبيبة » والالغاز بها للتمويه .
وقد يذكر محمود أسماء واقعية لحبيبات ، ولكن هذا يجب
الا يصرفنا عن رؤية المعنى الكلي الذي يرمي اليه ، سواء اكان
تعبيره - حسب قوله - : باللغة الصافية أو اللغة الدامية
أو اللغة النائمة أو اللغة الضائعة ، فان « المعبودة » واحدة لا
تتغير ، ابتداء من بطاقة التشريد حتى كل محاولة للعثور على
الهوية ، تلك الهوية التي لن تتحقق دون الوطن :

.....

لم اجد في الشجر
خضرتها
فتشت عنها السجون
فلم اجد الا فتان القمر
فتشت جلدي ، لم اجد نبضها
ولم اجد لها في هدير السكون
ولم اجد لها في لغات البشر

وهذه الارض المعبودة ذات عينين ساحرتين ، هما حينما
هجرة ، وحينما منفى ، وحينما عودة ، وحين يمثلان العودة ،
يتجلى المستقبل في اكمل بشاراته :

- من يرقص الليلة في المهرجان
- اطفالنا الآتون
- من يذكر النسيان
- اطفالنا الآتون
- من يصفر الاحزان ، اكليل ورد في جبين الزمان
- اطفالنا الآتون

عندئذ يموت المحبان - مسرورين - في ضوء موسيقى الاطفال
الآتين ، وهذا يعني أن فرحة الحب ، موصولة ، بفرحة
المستقبل ، وأن ليس ثمة حب مجرد يعيش ، في المطلق ، كما
يعيش حب البياتي ، أو كما يحاول أن يعيش حب أدونيس .

ولا بد أن يختلف تعبير المرأة عن الحب - ولو نظريا -
عن تعبير الرجل ، حتى حين يحاول أن يتقمص دور المرأة
(كما يفعل نزار قباني) . ولكن يجب أن نتذكر أنه في خلال
الثلاثين سنة الماضية ، قد تم تطوران كبيران - إلى جانب
تطورات أخرى - وهما تطور وضع المرأة ، وتطور فكرة
الحب ، ولهذا فإننا حين ندرس شعر المرأة ، قد نتأرجح
بين أدنى درجات السلم وأقصاها ، فشعر نازك - مثلا -
من هذه الناحية ، قد يتلخص في كلمتين : تعال - لا تجيء ،
أو « لنلتق ... لنفترق » ... لأنه قائم على تصور الخوف
من التغير (ومن الزمن) - كما بينت في فصل سابق - .
وتمثل فدوى طوقان جميع هذه المرحلة ، وتضيف إليها
أشياء كثيرة تتصل بعالم الانثى ، حين يكون المجال هو
الحب ، أو تجربة الحب ، فهي مثل الرجل حين ترى أن
الفن نوع من التخليد للمحبوب : « ربيعك باق بشعري فما
ينتهي » ، ألا أنها تختلف عن الرجل في تحليل عاطفة الغيرة
- مثلا - (١) ، وفي تحليل معاني العبودية ، فالرجل قد يقول
للمرأة : سيدتي ، أميرتي ، مليكتي ، ولكنه في النهاية ، لا
يعني بدقة ما تحمله هذه الالفاظ من معان ، أما المرأة فإن كل
لفظة من هذا القبيل مقيدة لها مرهونة باخلاصها ، ولست
أريد أن الجأ إلى التعميمات فأقول : أن المرأة أشد اخلاصا
- في الحب - من الرجل ، وأنها من ثم أكثر منه وفاء ،
ولكني قد أقول : أنها لا تتفلسف كثيرا حول الحب ، كما

(١) انظر ديوان وجدتها (بيروت : ١٩٦٢) : ٨٤ .

يفعل الرجل ، بل هي أكثر التصاقا بالواقعية - في الحب -
منه ، واذا كانت فدوى هي المثال الذي اختاره لتأييد هذا
الزعم ، قلت : اننا نصادف لديها سؤالا خالدا هو : ما
انت ؟ (بدلا من : من انت ؟) وبين « ما » و « من » يكمن
كل الفرق في تحديد هوية الحب :

اسأل ما انت ؟ سمعت الرياح
تقول لي في مثل همس القدر
انك يا حبي نشيد الخلود
وانني صدالك عبر الوجود

وفي هذه المرحلة التاريخية تغدو « سرية » الحب امرا
ضروريا ، لانها جزء من طبيعة تلك المرحلة ، ولانها أكثر
دلالة على الوفاء .

ورغم التطور الزمني ، تظل المرأة اقدر من الرجل في
التعبير عن احساساتها العميقة حين يطري جمالها رجل
ما (١) ، أو عن العيش في سجن الحب ، أو في تقديس الامور
المشتركة بين المحبين (٢) :

من الراي اذ نلتقي عنده يا حبيبي
من الفكرة الواحدة
من الشعلة العذبة الخالدة
ومن الف حلم ندي جميل
واشياء اخرى تقاسمتها
واياك ، نسيانها مستحيل

(١) انظر ديوان وجدتها (بيروت : ١٩٦٢) : ١٠٦ - ١٠٧ .

(٢) المصدر السابق : ٤٢ .

ثم ان المرأة اقل عنفا من الرجل في الاتهامات المتصلة بالخيانة
او التنكر للحب ، ولكنها من وجهة اخرى اشد من الرجل
راما للطفولة فيه .

وتميز فدوى - بقوة - بين الحب والود ، فالاول
متصل بارتعاشات مبهمة تبدأ في الطفولة :

« تحبني » ؟ تاريخها عندي قديم
قبلك من سنين ، من سنين
نشدتها ، بحثت عنها في طفولتي
نشدتها اذ كنت طفلة حزينة ، مع الصفار
عطشي الى محبة الكبار
وكنت اسمع النساء حول موقد الشتاء
يروين قصة الامير ، اذ احب بنت جاره الفقير
احبها ؟ وترعش الحروف في كياني الصغير
اذن هناك حب ؟
هناك من يحب ، من تحب !!

واما اللفظة الثانية ، فانها تلحق بالصدقة ،

تحبني ؟ لا . ردها
دع لي ، صديقي ، ودك الكبير
اعب من حنوه في دربي الطويل

غير ان لفظة « الحب » نفسها ، قد تلقي في النفس ظلالة
متفاوتة ، من المعاني ، كما انها - ككل شيء آخر في هذه
الحياة - خاضعة لحكم الزمن :

يوم ، وتعري الكلمة الناعمه
من ظلها ، من سحرها الباني
يوم ، ويبس وجهها الثاني
عبر مسافات جليدية
خلف متاهات ضبابية

مثلما أن « ظاهرة الحب » نفسها قد أصابها التغير بفعل الزمن ، فجفت ، وأصبحت قاصرة على العلاقات الجسدية :

الحب عند الآخرين جف وانحصر معناه في صدر وساق

وتشارك سلمى الخضرا الجيوسي في كثير من مظاهر هذه المرحلة التاريخية ، فهي أيضا حية ، لا تسعفها الجراة على البوح

خانت جراة البوح الرحيمة وبسالة الشكوى قوانا

فخلت اغانيها من الآهات ، واختنقت رؤانا

ولعل هذا الخجل هو الذي يجعلها تعتمد صيغة الجمع في الحديث عن نفسها :

وهواك ملء فؤادنا ، هذي حنايانا رفيف من عباده .

وتعارض سلمى بين الجمال والحب ، وخاصة في قصيدة « شودان » - وهو رمز للفتى الجميل - الذي حرك جماله دخائل الاعجاب ، ولكنه لم يترك حبا :

سيمضي لن يراه الليل سهدا في مآقينا

ولن يشرب من آهاتنا حسره

ولا من دمعنا المغلوب في اعماقنا قطره

ولن يمتص من اوراد خدينا التلاوينا

وتعود سلمى الى رمز « شودان » حين تريد أن تصور التوحيد بين الجمال والموت ، فيصبح الحب بذلك والموت متطابقين . وتضيف الشاعرة تجربة أخرى حين تستغل صور السفينة أو المركب ، وما يتعلق بهما من شراع وقلع ومجداف (وهي

صور تتردد عند فدوى أيضا) لتعبر بالسفينة الفارقة عن
الموت المنقذ ، من حياة تحول فيها الحب عن طبيعته
السمحة :

**تفوص سفيتتي في البحر ، تفرق لا انجيتها
صقيع الليل ، يا ويلي ، يكس ثلجه فيها**

ذلك ان الحب قد استحال الى برودة قاتلة . فكل شيء
هامد ، وكل شيء يشكو الصقيع :

**صقيع الليل مد جنوره عندي
وعشش في شفاف القلب
من ينجيك من بردي !!**

وقد اجتمع تغير الحب مع ضياع الوطن والهوية ، فاذا
العالم كله ميت ، والبرد « قد عشش في عرق الرحم » .

وليس من المستغرب أن تتجاوز المرأة الشاعرة - في
هذه المرحلة - كل ما قد يتصل بالحب الجسدي ، فلا تقف
عنده ، وان كان بعض الشواعر لا يجدن حرجا في استخدام
بعض الصور الجنسية . وسيظل الشعر - اذا قيس بالقصة
الطويلة او بالمرحلية - من اقل الالوان الادبية تنوعا في
موضوع الحب ، بحكم جوهره وطبيعته .



الموقف من المجتمع

يكاد كل ما جاء في الفصول الاربعة السابقة : حول الموقف من الزمن والمدينة والتراث والحب ، أن يمثل جوانب من علاقة الشاعر بالمجتمع ، فليس لدي عذر في اختيار هذا العنوان الكبير لهذا الفصل ، الا الرغبة في الكشف عن سمات وقضايا اخرى ، لم أتعرض لها من قبل ، وان كان بعضها مما المعت اليه - بايجاز - في الفصل الثالث .

هل يمكن ان يمثل الموقف من المجتمع قضية ؟ الجواب على ذلك بالايجاب ، وحين يكون الامر كذلك ، تنحصر المسألة في شيئين : هل يجوز ان يكون الفرد في صراع مع المجتمع ، وهل هناك شيء اسمه الصراع بين الطبقات - في المجتمع الواحد - ؟ ومع ان كل هذا يعد تبسيطا شديدا ، للواقع الاجتماعي ، فان هناك من يعتقد دون ريب ان الفرد والمجتمع يمثلان طرفي صراع ، كما ان هناك من يثبت ، ان الوضع الانساني كله ، لا يتعدى الصراع بين الطبقات في المجتمع الواحد .

ولناخذ القضية الاولى : الصراع بين الفرد والمجتمع ، (وما أقساها من حقيقة !!) اذ كيف يمكن للفرد ، ان يقف هذه الوقفة التي تنبئ عنها البداية بأنها خاسرة ، ومع ذلك ، فان نجيب محفوظ ، حاول في « اللص والكلاب » ، أن يصور هذه الفكرة ، وكانت النهاية مرصودة في البداية ، فان الفرد منهزم قبل ان تبدو امارات هزيمته ، اذ من ذا الذي يستطيع ان يقول - ولو على نحو من التنبؤ الخاسر - ان الفرد هو

الذي سينتصر في النهاية؟! تلك حقيقة تتجاوز القول - على نحو من تصور كافكا - بأن الفرد محكوم ، دون أن يعرف من هم حكامه ، ومن هي المحكمة التي تدينه ، وما هو الذنب الذي يحاكم من أجله ، وما هي التهمة الموجهة إليه ، سوى تهمة « الوجود » أو كما يقول زكريا ثامر في إحدى قصصه : « اذا كنت بريثا فلم ولدت ؟؟؟... »

الصراع بين الفرد والمجتمع ؟... طرفان في المعادلة لا يستويان ، ومع ذلك فاننا نسمع ممدوح عدوان يقول ، في مقدمة ديوانه « الظل الاخضر » : « ان الفنان اذ يكتشف صفاءه ، يكتشف عكر العالم ، وتصطدم صلابة صفائه بصلابة العالم .. وهذا الاصطدام يولد الشرارة المضيئة للعالم ... ان الفن ينبع دائما من هذا الصدام ، من الرغبة في أن لا يفقد الانسان صفاءه .. ويصبح هذا الهم الذاتي جذرا لهموم الناس جميعا » . ان هذا التصور لفردية الشاعر ، ولمعنى هذه الفردية ، هو نفسه الذي يلهم ممدوح عدوان قصيدة مثل « العابرون كالرعد » (١) ، حيث يدخل الفرد - رغم تفرده - في الخلايا الاجتماعية ، ويستمد القوة منها : كانت الجماعة تجري كرفوف النحل ، مع جوعها وحفائها وعرقها ، وهي تردد الحمد للاله على ما وهب - ايا كان مقدار ما وهب - وكان مضائهم وهو يقع في اذن المتسمع لحركتهم يشبه صوت حوافر الخيل ، أو صوت الاذرعة النابضة ، وكان الشاعر يتسمع الى تلك الحركة وهو ما يزال مبدد المشاعر ، مشغول النفس بترقب النساء اللواتي يطرقن الابواب « بحثا عن لقاء فحول » وبناء سجون الوحدة المعتمة ، ولكنهم حين رأهم استيقظ ، فاستنكر هربه ، وبصق على الجانب المسوخ من حياته ، واخذ في النهوض « فذابت الجدران » ، وسار مع الجماعة يعبر التاريخ « فذابت الجدران » وسار مع الجماعة يعبر التاريخ

(١) ديوان « الظل الاخضر » (دمشق : ١٩٦٧) : ٧٧-٨٣

كالرعد ، حافيا كواحد منهم » يزحف الايام بالاقدام والايدي .

وهذا الذي يتحدث عنه ممدوح ينبئنا - بكل صراحة - ان الصراع بين الفرد والمجتمع ، ليس تعويضا عن السير في المجتمع ، حين يأخذ المد الطاغى مجراه ، وقد نقول ان ممدوح عدوان قد بسط المشكلة ، ووضعها في جو شعري ، مصورا مرحلتين متعاقبتين : مرحلة الاغتراب ، ومرحلة وجدان الهوية الاجتماعية . فكيف يكون الوضع بالنسبة لشاعر كان يجد هويته أولا ثم بسبب عوامل متعددة أحس بالاغتراب من بعد ، وبفقدان تلك الهوية ؟ المشكلة هنا تمثل ازمة غير التي يتحدث عنها ممدوح ، لانها ليست مجرد صراع متافيزيقي بين صفاء الشاعر وكدر العالم ، ذلك الصراع المتافيزيقي يعني أن كل شاعر أصيل لا يستطيع أن يعبر عن مجتمعة قبل أن يكتشف أبعاد ذاته ، ويبدو أن ليس بالتالي من تناقض حاد لأن المجتمع ليس بحاجة الى افراد (فنانين أو مفكرين) ليست لهم هويات مميزة داخل ذلك الاطار الاجتماعي الكبير .

ويبدو لي أنه لا بد لوضع هذه القضية في موضعها الصحيح من أن نميز - في الصراع بين الفرد والمجتمع - مواقف متفاوتة : فهناك الغربة (أو الاغتراب) وهناك الثورة على المجتمع ، وهناك التأقلم بالمناخ الاجتماعي ، وهناك العزلة الكلية عن المجتمع . فالغربة تتم في نطاق المجتمع (لا خارجه) ، ولهذا فانها رغم ما يصاحبها من آلام وخيبة ، لا تحول بين صاحبها وبين خدمة المجتمع ، والثورة ليست سوى اصطدام بالنقائص التي يعاني منها المجتمع ، وليست محاولة لتحطيمه ، وانما هي محاولة لتنبيهه أو إيقاظه أو تطويره ، والناظر في مثل هذه الحال ، يصارع من أجل أن يحقق الانسجام الاجتماعي ، على نحو أشد فعالية من المغترب ، وان كان مطلب الاثنين واحدا ، وقد يكون التأقلم

بالمناخ الاجتماعي ايمانا مطلقا بالواجب ، (كالسير في ركاب حزب او جماعة) ، وعندئذ ربما لم تتعرض طبيعة الخدمة الاجتماعية للمحك ، الا قليلا ، وذلك حين يختل الايمان المطلق ، او حين تصطدم مصالح الجماعة بمصالح جماعة أخرى ، وعندئذ قد يكون ما سميته « زاوية الرؤية » خاطئا او محدودا ، واما العزلة الكلية عن المجتمع ، فهي فرض ربما لم يكن له وجود في الواقع ، ولكن هنا سلمنا بوجوده ، فانه يعني في حال الشاعر « غيابا تاما » عن معالم المرحلة التي يعيشها ، والحقيقة ان هذا الغياب التام نسبي ، وهو في اردا صوره انحياز للثانويات وهرب من الضرورات والجوهريات .

مثل هذا التصور يقربنا كثيرا من مفهوم الالتزام ، فلنعد الى ممدوح عدوان ، الذي يعلق على حديثه عن الصراع بين الفرد والمجتمع بقوله : « هل قلت شيئا ينافي الالتزام ؟ » ثم يجيب على هذا التساؤل قائلا : « ان لم تعط في حالة كهذه ادبا ملتزما ، فانك لن تعطي التزاما صادقا في حياتك . فالالتزام ليس استجداء التصفيق ، والاهتمام بالناس لا يعني كتابة قصائد التعزية . للشعر وظيفة واحدة هي الدفاع عن انسانية الانسان في هذا العالم — كما يقول الشاعر ماباكوفسكي ... » .

وحين نقبل هذا المفهوم لوظيفة الشعر ، علينا ان نضيف : ان انسانية الانسان ليست قيمة مصمتة ، وانما هي واقع اصيل ، يتاذى بشتى الاعتبارات : هي حتمية يؤذيها الاهمال والانغلاق والخطأ في زاوية الرؤية ، والخوف من التطور ، وكثير غير ذلك ، ولكن أكثر ما يؤذيها ايضا الايمان بالتفاوت الطبقي (اي ضياع العدالة الاجتماعية ، وعدم الوعي على التمييز العنصري او اللوني ، وتمجيد القوة لمجرد انها قوة يسحق فيها الضعيف والفقير ، ويضيع الحق الانساني ، ... الخ) .

وهي من ثم - رغم واقعيتها - قيمة مطلقة ، وكل خروج عنها يمثل شرخا او جرحا في وظيفة الشعر ، واذا كان الامر كذلك فان الالحاق على صراع الطبقات - في المجتمع - اهم بكثير من الالحاق على الصراع بين الفرد والمجتمع ، لان الاول يحقق مفهوم الالتزام ، أكثر مما يحققه الثاني ، واذا كنا نقول ان الالتزام يكاد لا ينعدم ، فيجب ان نساوع ايضا الى القول ، بأن درجات الالتزام متفاوتة ، وفي كل موقف يتضح هذا التفاوت ، سواء اكان ذلك الموقف صورة للعلاقة بالزمن او بالمدينة او بالتراث او ... الخ ، فالشاعر الذي يرى في علاقته بالزمن صورة التجدد ، ويستشرف في رؤيته للمدينة صورة الحضارة التي تكفل سلامة انسانية الانسان ، ويستطيع في موقفه من التراث ان يربط بين الماضي والمستقبل ، ربطا لا يطفى فيه أحدهما على الآخر ، هو أكثر التزاما ممن يقع دون ذلك في تصوراته وافكاره .

ولعل خير ما يلخص حقيقة الامر ان يقال ان الالتزام هو الجانب الايجابي من علاقة متبادلة بين الشاعر والمجتمع ، وهي ليست علاقة أخذ أو عطاء ولا علاقة انصهار أو ذوبان ، وانما هي علاقة تطابق ، فقد يصف الشاعر البحر لانه احب منظره ، أو تأثر بروعة امتداده ولكنك تحس وهو يتحدث عنه أنه يعبر بذلك عن حرية الانسان ، أو عن عمق الوجود الانساني أو سعة التجارب الانسانية ، دون أن يصرح - في الحالين - مخبرا أو مقورا - بهذه الرابطة الوثيقة السرية بينه وبين البحر ، وتكون كل حركة أو صورة أو موجة موسيقية في قصيدته صورة لذلك التطابق ، وهذا التطابق قد يوحى بالتفارق أو التقابل أو التناسب أو التحاور ولكنه لا يوحى أبدا بالانفصال .

وليست صفة الايجابية في هذه العلاقة تعني المهادنة ، اذ ان هذه الاخيرة قد تكون بدورها سلبية محضا ، ولهذا

كان الالتزام مرتبطا بالثورة ، وان اوجت كلمة « التزام » بتقبل مواصفات معينة ، كأنها آتية من الخارج ، اذ ان هذه المواصفات قد تكون ثورية وقد تكون غير ذلك . ولكن اية ثورة نعني ؟

لنأخذ ثورتين متصلتين اتصالا وثيقا بتطور الشعر الحديث ، وبرسم الوجهات التي يسير فيها ، وهما الثورة السريالية والثورة الماركسية ، فماذا نجد ؟ نجد انهما رغم التقائهما في بعض الاصول والظواهر تفرقان في أمور جوهرية ، فالاولى ثورة من خلال المشاعر ، والحلم والشعر والجنون ، بينما الثانية ثورة عملية تعتمد تنظيميا واعيا وتؤمن بأن العمل هو الرابطة بين الانسان والطبيعة ، وتحتكم الى التاريخ ، بينما يرفض السرياليون التاريخ ، ولا يؤمنون بأي موجه يجيء من خارج الرغبة الانسانية . وما دام التحويل للمجتمع ماديا هو الذي يخلق اشكالا فكرية لم تكن في الحسبان - في رأي المادية التاريخية - فان المنادين بالثورة الماركسية يعتقدون ان الثورة هي المهمة الضرورية الوحيدة للانسان ، وهذا شيء لا يأخذ به السرياليون لانهم يسرون الثورة احدى المهمات الانسانية ، وحسب ، واذا كان الفن - او الشعر - جزءا من النشاطات الانسانية التي تحقق تلك الثورة لدى الماركسيين ، فانه لدى السرياليين عالم قائم بذاته ، صنو للثورة ، وقد يسعفها في بعض المراحل ، الا انه يجب الا يصبح اداة فيها .

هذان تياران ثوريان يفعلان بعمق في الشعر العربي المعاصر ، ويتبنيان قضية الالتزام ، فاذا أضفت اليهما تيارا ثوريا ثالثا يأخذ من هذا وذاك ، وهو التيار الوجودي ، ويبني مفهومه للادب والشعر على اساس من الالتزام ايضا ، وضع لك ، ان تطبيق مفهوم الالتزام لن يتحدد في شكل

واحد ، ولكنه يجيء على اشكال متفاوتة تنبني جميعا على اصل مشترك هو « الدفاع عن انسانية الانسان » .

ومن الاختلاف في التطبيق يجيء التفاوت بل الاختلاف العميق في طبيعة الشعر ووظيفته ، وحول اللغة والتاريخ والشكل الشعري والصورة الشعرية - مما الممت اليه من قبل - فأصحاب المادية التاريخية يتحدثون ببساطة وعفوية الى الجماهير لانهم يرون ان الشعر فعال في تنبيه الوعي ، والدفع نحو الثورة ، وهذا اللون من الشعر يغلب عليه الوضوح في لفته وصوره ورموزه ، وعدم التعقيد في بناء القصيدة ، وابرار الهدف فيها ظاهرا على السطح ، وأصحاب الاتجاه السريالي يرون - كما يرى أدونيس - (وهو وان لم يكن سرياليا فان لديه عناصر كثيرة تربطه بالسرياليين) ان ذلك اللون من الشعر ليس ثوريا ، وانه يخون قضية الشعر الصحيح ، اذ الشعر الصحيح « تحويل ابداعي باللغة معادل للتحويل الابداعي بالعمل » ، وان دور الشاعر هو « أن ينقض باللغة الثورية بنية الحياة الشعرية الماضية » ، ومن الواضح ان ادونيس يحاول ان يقيم جسرا بين الثورتين المذكورتين - من خلال مفهومات سريالية - ولهذا فعندما اخذ عليه محمد دكروب انه « يفصل بين الثورة والشعر الثوري » ويهدف الى تغيير الشعر غير عابئ باسهام ذلك الشعر في تغيير بنية المجتمع ، وانه جعل الفن الثوري موازيا للثورة « ، استغرب ذلك ، مع انه لا وجه للاستغراب ، لخلاف جوهرى بين المنطلقين .

وليس في وسع هذه الدراسة تتبع الآثار التي تركتها كل ثورة ، ولكن حين ندرس علاقة الشعر المعاصر بالثورة : ماركسية كانت او سريالية او وجودية او قومية او غير ذلك فاننا نلمح في هذا الشعر - رغم التفاوت في تقيمه - انفتاحا كبيرا على مشكلات الانسان ، وقدرة على تفجير

الوعي الداخلي عند الشعوب العربية ، على نحو لم يحرزه الشعر من قبل ، واذا نحن اعتمدنا القانون الطبيعي : « لكل فعل رد فعل مساو له في المقدار ومضاد له في الاتجاه » لم نستغرب العنف في محاولة الانتكاس بهذا الوعي ، واستعمال القوة السلطوية لمحاربة اثر الفن جملة .

كذلك فان الثورة حين تعتمد التحطيم ترتبط بالاخافة لمن لا يقدر على تصور كل نتائجها ، وهؤلاء يخشون الى درجة الرعب انهيار سلطة الاب ، وتفكك نظام العائلة ، وبالتالي تقشعر نفوسهم من التحدي للسماء ، ذلك ان انسانية الانسان - دون أي شيء آخر - تعني فيما تعنيه اشاحة الوجه عن كل ما هو وراء الغيب ، وهذه سمة بارزة في الشعر الحديث ، ولا يخفف من وقعها ان نحتال لها بالتفسيرات والتوجيهات ، هل الشاعر الحديث من حزب الشيطان ؟ لو كان الامر كذلك لكان يدخل حربا خاسرة ، ولكنه من حزب الانسان ، وهذا يعني ان الانسان هو القيمة الوحيدة في هذا الكون ، وهو لا يحاول ان يدخل حربا بين طرفين ، وانما يكتفي بالجحود .

ثم ان ارتباط جانب من هذا الشعر بالرفض المطلق فيه تحد للعلم والعقل والنظام ، واذا كان الرفض غاية في ذاته أصبح عبثا - لا أداة للثورة - لدى امة يرتبط تخلفها بحاجتها الى هذه الثلاثة جميعا ، وقد يكون الرفض المطلق أداة توازن لدى ناس اسرفوا في الخضوع لسيطرة العلم والعقل والنظام ، ولكنه حين يقف وحده تظل اسباب بنيته غير مفهومة .

ولعل ارتباط الشعر بالثورة هو الذي افقد الشاعر الحديث قسطا كبيرا من قدرته على السخرية ، لان الغاضب المحنق لا يستطيع ان يسخر ، مع ان السخرية أداة فعالة في التشكيك بالمسلّمات وفي اثارة قدرة الانسان على الحوار من

خلال قدرته الطبيعية على الضحك والابتسام ، وقلما نجد
في الشعر الحديث ، مثل هذا الاتجاه الذي يتقنه معين بسيسو
في بعض قصائده ، من ذلك قوله في قصيدة « مقامة الى بديع
الزمان » (١) .

حدثني وراق في الكوفة
عن خمار في البصرة ، عن قاص في بغداد
عن سائس خيل السلطان
عن جارية ، عن احد الخصيان
عن قمر الدولة ، حدثني قال :
كنا في مجلس مولانا
في شمس الرابع من رمضان
مولانا انطقه الله فصاح
من يقعي خلف الابواب ؟
من الفقهاء من الشراح
- مولانا في بابك عبدك واواء النطاح
وهناك عبدك خفاش بن غراب
والشيخ الواثق بالله ابن مضيق
صاحب الف طريق وطريق
تسلكه الزنديقة والزنديق
مولانا عطس ثلاثا ، يرحمه الله ،
وانتصبت اذناه
- الي بواواء النطاح

.....

.....

(١) الاشجار نموت واقفة (دار الاداب : ١٩٦٦) : ٨٧-٩٠

ومن يدرس الشعر الحديث لا تخطيء عيناه فيه اتجاهه الى التصوف ، بقوة ، حتى ليفقد الاتجاه الصوفي أبرز من سائر الاتجاهات في هذا الشعر ، ولعل ذلك راجع الى طول عملية التقدم والتراجع في الحياة السياسية ، واليأس الغالب والسأم من متابعة الكفاح ، كما أن هناك قسما من التصوف يربط بين الاتجاهات الثورية المتقدمة ، ثم ان هذا الميدان خير ميدان تفتح فيه ذاتية الشاعر وفرديته ، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا ، ليعيش آلامه — التي هي نفسها آلام المجتمع — بوجد مأساوي ، ثم ان في هذا اللون من التصوف محاولة للتعويض عن العلاقات الروحية والصلات الحميمة التي فقدتها الشاعر ، وتلطيفا من حد المادية الصلب الخشن . ونحن نجد مظاهر هذا التصوف في :

١ — الحزن العام الهادئ اللائب ، المتطور عن الحزن الرومنطيقي القديم ، ويبدو هذا أكثر ما يبدو في رمز الجواب الذي يعود مثقلا بالخسارة .

٢ — الاحساس بالغربة والضياع والنفي والحاجة الى العكوف على النفس ، في مجتمع كثير الضجيج ، كثير التمسك بالقيم اليومية ، شديد الجحود لفضل « أنبيائه » .

٣ — اتحاد الشاعر بالرموز المثقلة بالتضحية وارتياح الشاعر الى عالم الارواح ، عالم الخلود .

٤ — اتحاد الصوفي والشهيد في التراث (الحلج . السهروردي ...) .

٥ — اتحاد الشاعر والشهيد المقاتل على نحو مجازي وحقيقي .

٦ - الحلولية الكونية من مثل معانقة الشاعر للكون ، او اتحاد الشاعر والارض والحبيبة ، او فناء المحب في المحبوب (الحب الجسدي او غير الجسدي) .

٧ - اكتشاف منطقة الما بين (بين الظل والضوء ، بين الليل والنهار ، بين الحقيقة والخيال) وهي منطقة شَجِيَّة يلوذُ فيها الشاعر من الموت ويحتمي من جبروته .

٨ - التسامي بالصدمات العاطفية والتصعيد للاخفاق فيها وفيما شابهها .

٩ - خلط المحسوسات معا ، والمزج بين المحسوس والمتخيل ، وانسياع القيم دون حواجز مميزة .

١٠ - الاعلاء من شأن الجنون (او بعبارة اخف اطلاق العقل اللاواعي وابقاء العقل الواعي مكبلا) (وقد كان الصوفي « البهلول » او « المجذوب » من اشد الناس تمثيلا للوصول) .

١١ - الفيبوبة الحلمية التي تتجاوز الحد الطبيعي للحلم - القصيدة .

١٢ - الظمأ النفسي لمعانقة المتوقع ، الذي يأتي ولا يأتي ، الأمل المطلق .

ومع ان التصوف تيار كبير عام ، فان لكل واحد من الشعراء تصوفه الخاص به ، تحدده اسباب متصلة بحياة الشاعر واتجاهه الكبير في الشعر ، فتصوف البياتي احساس باستمرار النفي وظمأ الى الحب وارتياح الى عالم الاشباح (عائشة) وحزن طول الكفاح دون ان يأتي بشمرة مرجوة ، وتصوف ادونيس انفتاح على الكون واتحاد بالتراث الصوفي الديني ، وتصوف محمد عبد الحي استخدام للرموز الصوفية

الاسلامية للتعبير عن الحقائق الكونية ، وتصوف محمد
الفيتوري حزن عميق يشوبه الاخفاق العاطفي والاحساس
بالغربة ، وفي قصيدته « يا قوت العرش » (١) نموذج جيد من
المفارقات القائمة في عالم الواقع حيث تكذب الحواس ، فلا
تستطيع أن تميز الاشياء بحقائقها ، ولا بد لذلك كله من
مكاشفة الصوفي ، لفضح الزيف الذي تعاني منه هذه
الحياة :

دنيا لا يملكها من يملكها
اغنى اهليها سادتها الفقراء
الخاسر من لم ياخذ منها
ما تعطيه على استحياء
والغافل من ظن الاشياء هي الاشياء
تاج السلطان القاتم تفاحه
تتارجع اعلى سارية الساحة
تاج الصوفي يضيء
على سجادة قش
صدقني يا يا قوت العرش
ان الموتى ليسوا هم هاتيك الموتى
والراحة ليست هاتيك الراحة
.....

يا محبوبي ..
ذهب المضطر نحاس
قاضيكم مشدود في مقعده المسروق
يقضي ما بين الناس
ويجر عباؤه كبرا في الجبانه

(١) ديوانه : ٥٥٥

**لن تبصرنا بماق غير ماقينا
لن تعرفنا ما لم نجذبك فتعرفنا وتكاشفنا
ادنى ما فينا قد يعطونا يا يا قوت
فكن الادنى ، تكن الاعلى فينا**

ولسائل ان يسأل : هل يبقى الثائر الماركسي في خطه الذي اختاره حين يصبح صوفيا ؟ ان الاجابة على هذا السؤال تختلف لو كان السؤال متصلا بالسريالية او الوجودية ، ذلك ان من يختار السريالية مذهباً ، ربما لم يجد بدا من الانتهاء الى التصوف ، في شكل من اشكاله ، وفي ايمان الوجودي بعث الحياة دافع قوي للتصوف ، أما الماركسية فالامر فيها مختلف ، ولهذا أمكننا أن نقول ان الثائر الماركسي أن اتخذ التصوف مهرباً من الواقع ومن الموت ، فانه بذلك ينتقل الى مرحلة جديدة ، مهما بقى من آثار ماركسية في شعره .

والفرق بين التصوف لدى السرياليين والوجوديين (على ما قد يكون بينهما من شركة) ان الاولين يبحثون عن حقيقة كبيرة ضائعة ، وأما الآخرون فانهم يترسسون - شعرياً - بتوافه الحياة للسمو فوقها ، وتلك هي صوفية الاحتراف في التجربة ، والخروج من رمادها ، ولكن هذا اللون غير كثير الوجود في الشعر الحديث ، ولو قرانا شعر امل دنقل - وهو من أبرز الممثلين لها - لوجدنا لديه دائماً صور العبث (الحياة) في مقابل الحزن (الموت) أو الانسان واقفاً أمام الجدار يحاول أن يوجد فيه ثغرة أي ثغرة .

وقد كان من الممكن أن تتسرب روح التصوف الى الاتجاه القومي في الشعر ، دون أن تفقده ثوريته ، لانه لا شيء مثل أن يصبح الوطن هو الحقيقة الكلية والهدف الاسمي ،

ولكنها لم تفعل ، وظل هذا الاتجاه أكثر شيء محافظة ،
اذ يعتمد التلقائية التامة في العلاقة بين الشاعر والحدث ،
ويستخدم الحماسة ، ويتكئ على الانفعال والتأثير المباشر ،
مع انه من اكثر الموضوعات اتساعا ، فهو يتناول التعاون
والتكاتف الوطني والوحدة العربية الكبرى ، والابطال
الوطنيين القوميين ، والثورات التحررية في البلاد العربية
وخارجها ، والاجزاء السلبية من الوطن العربي و . . . غير
ذلك من موضوعات ، واذا استثنينا القصائد حول المشكلة
الفلسطينية ، بعد الفزو الثلاثي لمصر ، لم نجد تطورا كبيرا
في هذا الاتجاه .

وهذا يلفتنا الى شيء هام يتناول اكثر الشعر المعاصر ،
وهو ان الشاعر رغم كل المحاولات التجديدية ، - اذا استثنينا
قلة من الشعراء - لا يحتفل كثيرا بخلق المبنى الشعري الملائم
وبتطويره ، وانما هو اسير لحظة انفعالية تتخلق فيها القصيدة
على ما هجس في نفسه من شكل مألوف ، ولهذا كثر الانتاج
الشعري دون ان يحمل سمات مميزة في البناء ، بل انك أحيانا
لتجد ديوانا كاملا قد سار على وتيرة واحدة . ولما كان اكثر
الناس متفقين على أن الشعر ابداع ، فلا بد للابداع من زمن
لينختم في النفس ، ولا بد للشاعر من مراجعة ما يكتب ،
ومواجهته بالشك قبل ان يقبله . اما هذا التدفق السيلفانه
يحرم صاحبه العمق والتنويع والاحتفال باختيار المبنى
الملائم . وربما كان المزيد من الثقافة للشاعر الحديث أمرا
ضروريا ينتصر به على الفئائية والسطحية ، فان محض
الموهبة وحده قليل الفناء ، لقد مضى الزمن الذي كان يقول
فيه ابن وكيع « الشاعر كالمغني الحاذق ولا يضره عدم معرفته
للألحان » ، لان الشاعر لم يعد مغنيا حاذقا بل أصبح مفكرا
حاذقا بارعا . يريد أن يعيش زمنه بوعي وبصيرة .

ملحق (١)

(١) ليس هذا الملحق ، مختارات من الشعر المعاصر ، وإنما يضم بعض القصائد التي وقفت عندها - وقفة طويلة أو قصيرة - ليستطيع القارئ أن يربط بينها وبين ما قلته عنها في متن الكتاب .

١ - نازك الملائكة

الخيوط المشدود في شجرة السرو

- ١ -

في سواد الشارع المظلم والصمت الاصم
حيث لا لون سوى لون الدياجي المدلهم
حيث يرخي شجر الدفلى أساه
فوق وجه الأرض ظلا ،
قصة حدثني صوت بها ثم اضمحلا
وتلاشت في الدياجي شفتاه

- ٢ -

قصة الحب الذي يحسبه قلبك ماتا
وهو ما زال انفجارا وحياة
وغدا يعصرك الشوق اليا
وتناديني فتعبي ،
تضغط الذكرى على صدرك عبثا

من جنون ، ثم لا تلمس شيئا
أي شيء ، حلم لفظ رقيق
أي شيء ، ويناديك الطريق

ويراك الليل في الدرب وحيدا
تسأل الالمس البعيدا
فتنقيق •
أن يعودا

ويراك الشارع الحالم والدفلى ، تسير
لون عينيك افعال وحبور
وعلى وجهك حب وشعور
كل ما في عمق أعماقك مرسوم هناك
وأنا نفسي أراك
من مكاني الداكن الساجي البعيد
واری الحلم السعيد
خلف عينيك يناديني كسيرا
• • • وترى البيت أخيرا

بيتنا ، حيث التقينا
عندما كان هو انا ذلك الطفل الغريرا
لونه في شففتينا
وارتعاشات صباه في يدينا

وترى البيت فتبقى لحظة دون حراك :
« ها هو البيت كما كان ، هناك

لم يزل تحجبه الدفلى ويحنو
فوقه النارج والسرو الاغن
وهنا مجلسنا ..

ماذا أحس ؟

حيرة في عمق أعماقي ، وهمس
ونذير يتحدى حلم قلبي
ربما كانت ... ولكن فيم رعبي ؟
هي ما زالت على عهد هوانا
هي ما زالت حنانا
وستلقاني تحاياها كما كنا قديما
وستلقاني ... » .

وتمشي مطمئنا هادئا

في الممر المظلم الساكن ، تمشي هازئا
بهتاف الهاجس المنذر بالوهم الكذوب :
« ها أنا عدت وقد فارقت أكداس ذنوبي
ها أنا ألمح عينيك تطل

ربما كنت وراء الباب ، أو يخفيك ظل
ها أنا عدت ، وهذا السلم

هو ذا الباب العميق اللون ، مالي أحجم ؟

لحظة ثم أراها
لحظة ثم أعى وقع خطاها
ليكن .. فلأطرق الباب ... »
وتمضي لحظات
ويصر الباب في صوت كئيب النبرات
وترى في ظلمة الدهليز وجها شاحبا
جامدا يعكس ظلا غاربا :
«هل...؟» ويخبو صوتك المبحوح في نبر حزين
لا تقولي انها ... »
« يا للجنون !
أيها الحالم ، عنم تسأل ؟
أنها ماتت »

وتمضي لحظتان
أنت ما زلت كآن لم تسمع الصوت المثير
جامدا ، ترمق أطراف المكان
شاردا ، طرفك مشدود الى خيط صغير
شد في السروة لا تدري متى ؟
ولماذا ؟ فهو ما كان هناك
منذ شهرين • وكادت شفتاك
تسأل الاخت عن الخيط الصغير
ولماذا علقوه ؟ ومتى ؟

ويرن الصوت في سمعك : «ماتت..»
« انها ماتت .. » وترنو في برود
فترى الخيط حبالا من جليد
عقدتها أذرع ووارتها المنون
منذ آلاف القرون
وترى الوجه الحزين
ضخمته سحب الرعب على عينيك • «ماتت..»

— { —

هي «ماتت..» لفظة من دون معنى
وصدى مطرقة جوفاء يعلو ثم يفنى
ليس يعنيك تواليه الرتيب
كل ما تبصره الآن هو الخيط العجيب
أتراها هي شدته ؟ ويعلو
ذلك الصوت الممل
صوت «ماتت» داويا ، لا يضمحل
يملاً الليل صراخا ودويا
« انها ماتت » صدى يهمسه الصوت مليا
وهتاف رددته الظلمات
وروته شجرات السرو في صوت عميق
« انها ماتت » وهذا ما تقول العاصفات
« انها ماتت » صدى يصرخ في النجم السحيق
وتكاد الآن أن تسمعه خلف العروق

صوت ماتت رن في كل مكان
هذه المطرقة الجوفاء في سمع الزمان
صوت « ماتت » خاتق كالافعوان
كل حرف عصب يلهث في صدرك رعبا
ورؤى مشنقة حمراء لا تملك قلبا
وتجني مخلب مختلج ينهش نهشا
وصدى صوت جحيمي أجشا
هذه المطرقة الجوفاء « ماتت »
هي ماتت وخلا العالم منها
وسدى ما تسأل الظلمة عنها
وسدى تصغي الى وقع خطاها
وسدى تبحث عنها في القمر
وسدى تحلم يوما أن تراها
في مكان غير أقباء الذكر
انها غابت وراء الانجم
واستحالت ومضة من حلم

ثم هأنت هنا ، دون حراك
متعبا توشك أن تنهار في أرض الممر

طرفك الحائر مشدود هناك
عند خيط شد في السروة ، يطوي ألف سر
ذلك الخيط الغريب
ذلك اللغز المريب
انه كل بقايا حبك الداوي الكئيب

— ٧ —

ويراك الليل تمشي عائدا
في يدك الخيط ، والرعدة ، والعرق المدوي •
« انها ماتت .. » وتمضي شاردة
عابثا بالخيط تطويه وتلوي
حول ابهامك أخراه ، فلاشيء سواه ،
كل ما أبقى لك الحب العميق
هو هذا الخيط واللفظ الصفيق
لفظ «ماتت» وانطوى كل هتاف ما عداه

١٩٤٨



٢ - بدر شاكر السياب

في السوق القديم

- ١ -

الليل ، والسوق القديم
خفتت به الأصوات الا غمغات العابرين
وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين
في ذلك الليل البهيم •

الليل ، والسوق القديم ، وغمغات العابرين ،
والنور تعصره المصابيح الحزاني في شحوب ،
- مثل الضباب على الطريق -

من كل حانوت عتيق ،
بين الوجوه الشاحبات ، كأنه نغم يذوب
في ذلك السوق القديم •

- ٢ -

كم طاف قبلي من غريب ،
في ذلك السوق الكئيب ،
فرأى ، وأغمض مقلتيه ، وغاب في الليل البهيم •
وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء ،

والريح تعبت بالدخان ...
الريح تعبت ، في فتور واكتئاب ، بالدخان ،
وصدى غناء ..

داو يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل ،
وأنا الغريب ... أظل أسمعه وأحلم بالرحيل
في ذلك السوق القديم •

— ٣ —

وتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار ،
الظلال على الظلال ، كأنها اللحن الرتيب ،
ويريق ألوان المغيب البارقات ، على الجدار
وعلى الرفوف الازحاث كأنها سحب المغيب •
الكوب يحلم بالشراب وبالشفاه

ويد تلونها الظهيرة والسراج أو النجوم •
ولربما بردت عليه وحشرت فيه الحياة ،
في ليلة ظلماء باردة الكواكب والرياح ،
في مخدع سهر السراج به ، وأطفأه الصباح

— ٤ —

ورأيت ، من خلل الدخان ، مشاهد الغد كالظلال •
تلك المناديل الحيارى وهي تومى بالوداع
أو تشرب الدمع الثقيل ، وما تزال
تطفو وترسب في خيالي — هوم العطر المضاع

فيها ، وخضبها الدم الجاري !
لون الدجى وتوقد النار
يجلو الأريكة ثم تخفيها الظلال الراعشات -
وجه أضاء شحوبه اللهب
يخبو ، ويسطمع ، ثم يحتجب
ودم يغمغم وهو يقطر ثم يقطر : مات . . . مات !

- ٥ -

الليل ، والسوق القديم ، وغمغات العابرين ،
وخطى الغريب .
وانت ايتها الشموع ستوقدين
في المخدع المجهول ، في الليل الذي لن تعرفيه ،
تلقين ضوءك في ارتخاء مثل امساء الخريف
- حقل تموج به السنابل تحت أضواء الغروب
تتجمع الغربان فيه -
تلقين ضوءك في ارتخاء مثل أوراق الخريف
في ليلة قمراء سكرى بالاغاني ، في الجنوب :
نقر (الدرايك) من بعيد
يتهامس السعف الثقيل ، به ، ويصمت من جديد !

- ٦ -

قد كان قلبي مثلكن ، وكان يحلم باللهيب ،
حتى أتاح له الزمان يدا ووجها في الظلام

— نار الهوى ويد الحبيب —

ما زال يحترق الحياة ، وكان عام بعد عام
يمضي ، ووجه بعد وجه مثلما غاب الشراع
بعد الشراع — وكان يحلم في سكون ، في سكون :
بالصدر ، والقم ، والعيون ،
والحب ظلله الخلود .. فلا لقاء ولا وداع
لكنه الحلم الطويل
بين التمطي والتأوب تحت أفياء النخيل •

— ٧ —

بالأمس كان وكان — ثم خبا ، وأنساه الملal
والياس ، حتى كيف يحلم بالضياء — فلا حنين
يفشى دجاء ، ولا اكتئاب ، ولا بكاء ، ولا أنين
الصيف يحتضن الشتاء ، ويذهبان .. وما يزال
كالمنزل المهجور تعوي في جوانبه الرياح ،
كالسلم المنهار ، لا ترقاه في الليل الكئيب
قدم ، ولا قدم ستهبطه اذا التمع الصباح •
ما زال قلبي في المغيب
ما زال قلبي في المغيب فلا أصيل ولا مساء ،
حتى أتت هي والضياء !

— ٨ —

ما كان لي منها سوى أنا التقينا منذ عام
عند المساء ، وطوقتني تحت أضواء الطريق
ثم ارتخت عني يداها وهي تهمس — والظلام
يجبو ، وتنطفئ المصاييح الحزاني والطريق — :
« أتسير وحدك في الظلام ؟
أتسير ، والاشباح تعترض السبيل ، بلا رفيق ؟ »
فأجبتها والذئب يعوي من بعيد ، من بعيد
« أنا سوف أمضي باحثا عنها ، سألقاها هناك
عند السراب وسوف أبني مخدعين لنا هناك . »
قالت — ورجع ما تبوح به الصدى « أنا من تريد ! »

— ٩ —

« أنا من تريد ، فأين تمضي ؟ فيم تضرب في القفار
مثل الشريد ؟ أنا الحبيبة كنت منك على انتظار .
أنا من تريد . . » وقبلتني ثم قالت — والدموع
في مقلتيها — « غير انك لن ترى حلم الشباب :
يبتا على التل البعيد يكاد يخفيه الضباب
لولا الاغاني ، وهي تعلو نصف وسنى ، والشموع
تلقي الضياء من النوافذ في ارتخاء ، في ارتخاء !
أنا من تريد وسوف تبقى لا ثواء ولا رحيل :
حب اذا اعطى الكثير فسوف يخل بالقليل ،
لا يأس فيه ولا رجاء . »

— ١٠ —

أنا أيها النائي القريب •
لك أنت وحدك ، غير أنني لن أكون
لك أنت — أسمعها ، وأسمعهم ورائي يلعنون
هذا الغرام • أكاد أسمع أيها الحلم الحبيب
لعنات أمي وهي تبكي • أيها الرجل الغريب
اني لغيرك •• بيد أنك سوف تبقى ، لن تسير !
قدماك سمرت فما تتحركان ، ومقلتك
لا تبصران سوى طريقي ، أيها العبد الاسير ؟

* * *

« — أنا سوف أمضي فاتركيني : سوف إلقاها هناك
عند السراب »
فطوقتني وهي تهمس : « لن تسير ! »

— ١١ —

« أنا من تريد ، فأين تمضي بين احداق الذئاب
تلمس الدرب البعيد ؟ »
فصرخت : سوف أسير ، ما دام الحنين الى السراب
في قلبي الظامي ! دعيني أسلك الدرب البعيد
حتى أراها في انتظاري : ليس أحداق الذئاب
أقصى علي من الشموع

— ٢٢٦ —

في ليلة العرس التي تترقبين ، ولا الظلام
والريح والاشباح ، أقسى منك أنت أو الانام !
أنا سوف أمضي ! فارتخت عني يداها ، والظلام
يطغى ...
ولكني وقفت وملء عيني الدموع !

١٩٤٨/١١/٣



(٣) عبد الوهاب البياتي

سوق القرية

الشمس ، والحر الهزيلة ، والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي ، وفلاح يحدق في الفراغ :
« في مطلع العام الجديد
يдай تمتلئان حتما بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء »
وصياح ديك فر من ققص ، وقديس صغير :
« ما حك جلدك مثل ظفرك » و « الطريق الى الجحيم
من جنة الفردوس أقرب » والذباب
والحاصدون المتعبون :
« زرعوا ، ولم نأكل
ونزرع ، صاغرین : فيأكلون »
والعائدون من المدينة : يا لها وحشا ضرير !
صرعاه موتانا ، واجساد النساء
والحالمون الطيبون »

وخوار أبقار : وبائعة الأساور والعطور
كالخنفساء تدب : « قبرتي العزيزة ، يا سدوم !
لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم »
وبنادق سود ، ومحراث ، ونار
تخبو وحداد يراود جفنه الدامي النعاس :
« أبدا ، على أشكالها تقع الطيور
والبحر لا يقوى على غسل الخطايا ، والدموع »
والشمس في كبد السماء
وبائعات الكرم يجمعن السلال :
« عينا حبيبي كوكبان
وصدره ورد الربيع »
والسوق يقفر ، والحوانيت الصغيرة ، والذباب
يصطاده الاطفال ، والأفق البعيد
وتثاؤب الاكواخ في غاب النخيل



(٤) عبد الوهاب البياتي

مسافر بلا حقائب

من لا مكان
لا وجه ، لا تاريخ لي ، من لا مكان
تحت السماء ، وفي عويل الريح أسمعها تناديني : « تعال ! »
لا وجه ، لا تاريخ .. أسمعها تناديني : « تعال ! »
عبر التلال
مستنقع التاريخ يعبره رجال
عدد الرمال
والارض ما زالت ، وما زال الرجال
يلهو بهم عبث الظلال
مستنقع التاريخ والارض الحزينة والرجال
عبر التلال
ولعل قد مرت علي ... علي آلاف الليال
وأنا - سدى - في الريح أسمعها تناديني « تعال ! »
عبر التلال
وأنا وآلاف السنين

متشائب ، ضجر ، حزين

من لا مكان

تحت السماء

في داخلي نفسي تموت ، بلا رجاء

وأنا وآلاف السنين

متشائب ، ضجر ، حزين

سأكون ! لا جدوى ، سأبقى دائما من لا مكان

لا وجه ، لا تاريخ لي ، من لا مكان

الضوء يصدمني ، وضوضاء المدينة من بعيد

نفس الحياة يعيد رصف طريقها ، سأم جديد

أقوى من الموت العنيد

سأم جديد

... وأسير لا ألوي على شيء ، وآلاف السنين

لا شيء ينتظر المسافر غير حاضره الحزين

— وحل وطن —

وعيون آلاف الجنادب ، والسنين

وتلوح أسوار المدينة ، أي تقع أرتجيه ؟

من عالم ما زال والأمس الكريه

يحيا ، وليس يقول : « ايه »

يحيا على جيف معطرة الجباه
نفس الحياة
نفس الحياة يعيد رصف طريقها ، سأم جديد
أقوى من الموت العنيد
تحت السماء
بلا رجاء
في داخلي نفسي نموت
كالعنكبوت
نفسي سوت
وعلى الجدار
ضوء النهار
يستص أعوامي . ويصقها دما . ضوء النهار
أبدا لأجلي . لم يكن هذا النهار
الباب أغلق ' لم يكن هذا النهار
أبدا لأجلي لم يكن هذا النهار
سأكون ' لا جدوى . سأبقى دائما من لا مكان
لا وجه . لا تاريخ لي ، من لا مكان



(٥) سميح القاسم

تعالى لفرسم معا قوس قزح

نازلا كنت : على سلم أحزان الهزيمة
نازلا .. يمتصني موت بطيء
صارخا في وجه أحزاني القديمه :
أحرقيني ! أحرقيني .. لأضيء !
لم أكن وحدي .
ووحدي كنت ، في العتمة وحدي
راكعا .. أبكي ، أصلي ، أتطهر
جبهتي قطعة شمع فوق زندي
وفمي .. ناي مكسر ..
كان صدري ردهة .
كانت ملايين منه
سجدا في ردهتي ..
كانت عيونا مطفأة '
وأستوى المارق والقديس
في الجرح الجديد
وأستوى المارق والقديس

في العار الجديد
وأستوى المارق والقديس
يا أرض .. فميدي
واغفري لي ، نازلا يمتصني الموت البطيء
واغفري لي صرختي للنار في ذل سجودي :
أحرقيني .. أحرقيني لأضيء
.....

نازلا كنت ،
وكان الحزن مرساتي الوحيد
يوم ناديت من الشط البعيد
يوم ضمدت جيني بقصيده
عن مزاميري وأسواق العيد
من تكونين ؟
أختا نسيتهما
ليلة الهجرة ، أمي ، في السرير
ثم باعوها لريح ، حملتها
عبر باب الليل .. للمنفى الكبير ؟
من تكونين ؟
أجييني .. أجيبي !
أي أخت ، بين آلاف السبايا
عرفت وجهي ، ونادت : يا حبيبي !

فتلقته يدايا ؟

أغمضي عينيك من عار الهزيمة
أغمضي عينيك .. وابكي ، واحضنيني
ودعيني أشرب الدمع .. دعيني
يست خنجرتي ريح الهزيمة
وكأنا منذ عشرين التقينا
وكأنا ما افترقنا
وكأنا ما احترقنا

شبك الحب يديه يدينا ..
وتحدثنا عن الغربة والسجن الكبير
عن أغانينا لفجر في الزمن
وانحسار الليل عن وجه الوطن
وتحدثنا عن الكوخ الصغير
بين أحراج الجبل ..

• • • • •

وستأتيني بطفله
ونسماها « طلل »
وستأتيني بدوري وفله
وبديوان غزل !

• • • • •

قلت لي - أذكر - :

من أي قرار

صوتك المشحون حزنا وغضب

قلت يا حبي ، من زحف التتار

وانكسارات العرب !

قلت لي : في أي أرض حجرية

بذرتك الريح من عشرين عام

قلت : في ظل دواليك السبيه

وعلى أنقاض أبراج الحمام !

قلت : في صوتك نار وثنيه

قلت : حتى تلد الريح الغمام

جعلوا جرحي دواة ، ولذا ،

فأنا أكتب شعري بشظيه

وأغني للسلام !

• • • • •

وبكينا

مثل طفلين غريبين ، بكينا

الحمام الزاجل الناطر في الأقباص ، يبكي ..

والحمام الزاجل العائد في الاقفاص

• • • يبكي

ارفعني عينيك !

أحزان الهزيمة

غيمة تنثرها هبة ريح
أرفعي عينيك . فالأم الرحيمه
لم تزل تنجب ، والافق فسيح
أرفعي عينيك ،
من عشرين عام
وأنا أرسم عينيك ، على جدران سجني
وإذا حال الظلام
بين عيني وعينيك .
على جدران سجني
يتراءى وجهك المعبود
في وهمي ،
فأبكي .. وأغني
نحن يا غاليتي من وادين
كل واد يتبناه شبح
فتعالى .. لنحيل الشبحين
غيمة يشربها قوس قزح !
• • • • •
وسآتيك بطفله
ونسميها « طلل »
وسآتيك بدوري وفله
وبديوان غزل !!

٦ - خليل حاوي

وجوه السندباد

١ - وجهان

لم تر الغربية في وجهي
ولي رسم بعينيها
طري ما تغير
آمن في مطرح لا يعتريه
ما اعتري وجهي
الذي جارت عليه
دمعة العمر السفيه
كيف - ربي - لا ترى
ما زور العمر وحفر
كيف مر العمر من بعدي ، وحفر ،
وما مر ،
فظلت طفلة الامس وأصفر
تغزل الرسم على وجهي ،
وتحكى ما حكته لي مرار
عن صبي غص بالدمعة
في مقهى المطار

« غبت غني .
والثواني مرضت .
ماتت على قلبي .
فما دار النهار .
... ليلنا في الأرز من دهر تراه
أم تراه البارحة ؟
... صدرك الطيب
نفس الدفء والعنف .
ونفس الرائحة .
وجهك الأسر ... »
— أدري أن لي وجها طريا
أسمرا لا يعتريه
ما اعتري وجهي
الذي جارت عليه
دمغة العسر السفية
وجهي المنسوج من شتى الوجوه
وجه من راح يتيه :
— ٢ — سجين في قطار
مُرّة ليلته الأولى
ومُرّ يومه الأول

في أرض غريبه ،
مرة كانت لياليه الرتيبه ،
طالما عض على الجوع
شأى الشهوة حرى
وانطوى يعلك ذكرى
يمسح الغبرة عن أمتعة ملء الحقيب •
حجر تحمله الدوامة الحرى ،
سجين في قطار
ما درى ما نكهة الشمس ،
وما طيب الغبار
ورشاش الملح في ريح البحار •

* * *

من أساييع وفي غرفته
تلك الكئيبه •
تأكل الغبرة أشياء الحقيب
تأكل الوجه الذي خلفه
لما تعرى
ومضى وجهها طريا
ما له أمس وذكرى •

— ٣ — مع الفجر

من ترى يحتل ذاك الفندق الريفي ،
عرس الجن فيه .. محرقه !
لهب الرقص ،
ورقص في اللهب ،
والتعب ؟

من ترى يتعب من
لين الزنود المحرقه
من ترى يرتاح في حمى السرير !
صاح : « هذا الكأس لي
من أهرقه ؟ »
ضحكت :

« ثوبي الدمشقي الحرير
لست أدري ، لم أسل من مزقه »

* * *

أتقن الدوخة من خصر لخصر ،
عاد من عرس الفجر
دمغة في وجهه ،
في دمه شلال نار
وعلى قمصانه ألف أثر •
موجة واحدة في دمه ،

في زوغة الشمس ،
وحى المعدن المصهور .
في البركان ، في وهج الثمار .
موجة تغزل في المرج فراشات ،
وتغفو في خوابي الخمر ،
تغفو في قوارير البهار ،
موجة فورها في دمه
عرس الفجر
عاد منه ما له ذاكرة
تحصي الصور
عمره ثانية عبر الثواني
يتلقاها ، وينسى ما عبر ،
عمره عمر الفجر
وله وجه الفجر
وجه من تبصقه الدوامة الحرى
فيرسو في المواني
ومحطات القطار
لبنات « البار » ما في جيبه .
ضحكة
حشرة خلف الستار .
وجه من يتعب من نار
فيرتاح لنار .

— ٤ — بعد الحمى

وجه من يصحو من الحمى :
فراغ ، شائبة ترتج ،
عين مطفأة ،
وصرير المدفأة .

— ٥ — جنة الضجر

وجه ذاك الطالب القاسي
على أعصاب عين متعبه
في زوايا متحف ، في مكتبه
وجهه يعرق مصلوبا
على سفر عتيق
وعلى صمت الصور ،
ووجوه من حجر ،
ثم يرتاح الى الصمت العريق
حيث لا عمر
يبوخ اللون فيه والبريق ،

* * *

ضجر في دمه
في عينيه الصمت الذي
حجره طول الضجر
وجهه من حجر
بين وجوه من حجر

٦ - الأقنعة ، القرينه ، جسر وائرلو

لو دعاه عابر للبيت ،
للدفع ، لكأس مترعه ،
سوف يحكي ما حكي المذيع ،
يحكي : « سرعة الصاروخ ،
تسجير الريال ،

جوننا المشحون بالاشعاع
والموتى بحمى الخوف ،
لا ، شؤم ، محال ،
طيب جو العيال ،
ابتدال . »

لو دعاه عابر للبيت
لن يمضي معه ،
لو دعت امرأة ،
ربما طابت لها الخمر
وطاب الشعر . . نعم التوطئه . .
ما بنا لا ما بنا من حاجة
للضوء . . أو للمدفأة . . »

* * *

ما لها فرت وغابت
حلوة كانت ، وكانت طيعه !

عُتمة الشارع ،
والضوء الذي يجلو فراغ الأقبعة
وقناع مسه ، حلق فيه ،
لو دعاه ؟ آه لن يمضي معه
« أنت ! هل أنت ؟ بلى ،
لا ، لست ، لا ، عفوا ،
ضباب موحل يعمي مصاييح الطريق ،
ان في وجهك بعض الشبه
من وجه صديق . »
— فلاكن ذاك الصديق
كنت أمشي معه في درب «سوهو»
وهو يمشي وحده في لا مكان
وجهه أعتق من وجهي ولكن
ليس فيه أثر الحمى
وتخفير الزمان ،
وجهه يحكي بأنا توأمان .
ولماذا ساقني للجسر
حيث الموج اثر الموج
يدوي يتداعى
مدخات الفحم تعوي
من محطات القطار

والبخار
وضباب كالح ينبع
من صوب البحار ،
كلها تغزل حول الجسر
حولي أفعوانا ، أخطبوطا
وسخ الاظفار ، أشداقا رهيبه ،
« متعب أنت وحضن الماء
مرج دائم الخضرة ، نيسان ،
أراجيح تغني ، وسرير
مخيلي اللين شفاف حرير .
وبنات الماء ما زلن
على الدهر صبايا
ربما كان لديهن
قواربر من البلسم .
أعشاب . تعازيم عجيبه
تمسح النخفير عن وجهك
تسقيه عوى سرته الأولى المهيبه
لون لبنان وطيبه . »
متعب . دوامة عمياء .
هذا اللولب الملتف حولي .
دلك التيار دوني والدوار .
متعب .. ماء .. سرير ..

متعب .. ماء .. أراجيح الحرير ..
متعب .. ماء .. دوار ..
وتلمست حديد الجسر
كان الجسر ينحل ويهوي .
صور تهوي . وأهوي معها ،
أهوي لقاع لا قرار
وتلمست صديقي ، أين أنت .
كيف غاب ؟
الضباب الرطب في كفي
وفي حلقي وأعصابي ضباب
ربما عادت الى عنصرها الأشياء .
وانحلت ضباب .

— ٧ — في عتمة الرحم

خففوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين
نحن ما متنا . نعينا
من ضباب وسخ .
مهتريء الوجه . مداجي
يتمطى أفعوانا . أخطبوطا ،
وأحاجي ،

رحم الأرض ولا الجو اللعين
خففوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين .
نحن في عتمة قبو مطمئن
نمسح الحمى ، ونصحو ، ونغني
تتخفى ،
ونخفي العمر من درب السنين
خففوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين .

— ٨ — الوجهان

بينما أمسح عن وجهي
نراب القبو . ذكراه .
تلفت ، انحنيت
فوق عينيها . رأيت
وجه طفل
غص بالدمعة في مقهى المطار .
وهي تحكي ما حكته لي مرار ،
وكأن العمر ما فات على زهو
الصبايا وحكايات الصغار

٩- الوجه السرمدى

عشت فى حنوة بيت . ما وقاك
أنه بيت على الصخر تعمر ،
ان خلف الباب .
فى صمت الزوايا
يحمر الموج ، وتدوى الهممه
ان فى وجهك آثارا
من الموج . وما محى . وحفر ،
وأنا عدت من التيار وجها
ضاع فى الحسى .
وفى الموج تكسر .
بعضنا مات . ادفنيه . ولماذا
نعجن الوهم ونظلي الجمجه ؟

* * *

أسندى الانقاض بالانقاض
شدبها .. على صدرى اطمئني ،
سوف نخضر .
غدا نخضر فى أعضاء طفل
عمره منك ومنى

دما في دمه يسترجع
الخصب المغني .
حلمه ذكرى لنا .
رجع لما كنا وكان ،
ويمر العمر مهزوما
ويعوي عند رجليه
ورجلينا الزمان



٧ - ادونيس

تحولات الصقر

كادت العاقبة أن تكون كفرا .

حديث شريف

عجت ممر لا يحد القوت في بيته كيف لا
يخرج على الناس شاهرا سيفه .

أبو ذر الغفاري

١ - فصل الدمع

هدأت صيحة البراري :
ألغيوم تسير على النخل .
تجنح في آخر النخل وردية الصواري .

هدأت صيحة الرجوع :

أسألها - دمشق لا تجيب
لا تنقذ الغريب

— « هل مر ؟ ان يمر
مات بلا صوت هنا أو سر . »
يا مرايا الضياع الطويل
غيري صورة القمر
لم يعد وجهها هناك
أمس كنا على القمر
فرأيناه عاريا
ورأيناه في الثياب
وصعقنا من النظر
كان وجهها من التراب

غيري صورة القمر
لم يعد وجهها هناك
يا مرايا الضياع الطويل . . .
ساكن حيث تغفو تطيل الزفير
في الحقول المريضه
في السرير الذي فرشته الدموع
في الممر الصغير
بين أجفانها والسماء العريضه ،
هدأت صيحة الرجوع :

ليس في عيني شيء من حياتي
غير أشباح حزينه

غير أن الشجر الباكي على أرض المدينه
عاشق يسكن قلبي ويغني أغنياتي ، -

هدأت صيحة الرجوع :

أمضي وتمضي معي السماء
تحميلني الرايات
في موكب العرائس الطيور والعرائس الحيات
تتبعني عينان من مجامر السنين
أرقص في خواصر التين
مع نجمة سوداء •
غير أن الصواري
نعم جرح القرار :
« ان جسمي ومالكه بأرض
وفؤادي ومالكه بأرض • » (١)

هدأت صيحة الرجوع
غير أن الصواري
وطن للدموع :

« ... ولو أنها عقلت ، اذن لبكت
ماء الفرات ومنبت النخل • » (٢)
هدأت صيحة الرجوع :

١ ، ٢ من شعر عبد الرحمن الداخل

حائر حائر . ولي افة نهدر مخنوقة ولي أبراج
حائر أصلب النهار ويغويني رعب في صلبه وهياج
حائر تأخذ الشواطىء ميراثي وتحمي صباحي الأمواج ،

... » غنيت عن روض وقصر شاهق
بالقصر ، والايطان في السرادق
فقل لمن نام على النمارق
ان العلى شدت بهم طارق
فاركب اليها شبح المضايق
أولا ، فأنت أرذل الخلائق . « (١)

هدأت صيحه الرجوع :

طاغ ، أخرج تاريخي وأدبجه على يدي ، وأحييه ،
ولي زمن أقوده . وصباحات أعذبها
أعطي لها الليل ، أعطيها السراب . ولي
ظل ملأن به أرضي
يطول . يرى . يخضر . يحرق ماضيه ويحترق
مشلي
ونحيا معا نمشي معا وعلى

١ مر شعر عبد الرحمن الداخل

شفاهنا لغة خضراء واحدة

لكن أمام الضحى والموت تفرق •
هدأت صيحة الرجوع :

أحلم يا دمشق
بالرعب في ظلال قاسيون
بالزمن الماضي بلا عيون
بالجسد اليابس ، بالمقابر الخرساء
تصيح : يا دمشق
موتي هنا واحترقي وعودي
تصيح : لا ، موتي ولا تعودي
أيتها الطريدة المليئة الفخدين يا دمشق
يا امرأة مندورة لكل من يجيء
للحظ ، أو للعابر الجريء
نرقد في حمى وفي ارتقاء
نحت ذراع الشرق ،

رسمت عينيك على كتابي
حملت ميراثك في شبابي
في الغوطة الخضراء في سفوح قاسيون
يا امرأة للوحل والخطيئة

أيتها الغواية المضيئه
يا بلدا كان اسمه دمشق ٠٠٠
أمس ،
أنا والشعر والنهار
جئنا الى الغوطة واقتحمنا
بوابة الرجاء
نستصرخ الاشجار
نستصرخ الحقول والمياه
نسج منها راية وجيشنا
نغزو به سماءك السوداء
ولم نزل نسج يا دمشق
لا الموت يلهمنا ولا سواء
أنى لنا الموت أو الراحة يا دمشق ؟
وأمس في نومي يا دمشق
سويت تمثالا من الصلصال
حصرت في خطوطه البيضاء
تاريخك الأسود يا دمشق
ورحت في رعب وفي ابتهال
أسقط كالزلزال
على روابي جلق الجميله

أحضنها أضربها أغني — ها ها هلا هلال

وقلت : لا ، فلتبق في حنيني

وفي دمي دمشق

وقلت : لا ، فلتحترق دمشق

واستيقظت أعماقي القتيله

مذعورة تصيح : وادمشق ...

يا امرأة الرفض بلا يقين

يا امرأة القبول

يا امرأة الضوضاء والذهول

يا امرأة مليئة العروق بالغابات والوحول

أيتها العارية الضائعة النخذين يا دمشق ،

تصغين للموتى وللقبور والتكايا

تصغين في خشوع

وتعشقين الجثث الصفراء والضحايا

وتأكلين الطين والدموع

أيتها المنهومة القاضمة القشور يا دمشق ...

يا حب ، لا ...

عفوك يا دمشق

لولاك ، لم أهبط الى الأغوار
لم أهدم الأسوار ،

لم أعرف النار التي تنادي
نضج في ناربخنا ، نضيء
سفينة الكون الذي يجيء .

عفوك يا دمشق
أيتها الخاطئة القديسة الخطابا ...



٨ - بدر شاكر السياب

حدائق وفيقة

لوفيقة

في ظلام العالم السفلي حقل
فيه مما يزرع الموتى حديقته
يلتقي في جوها صبح وليل
وخيال وحقيقته .

نعس الأنهار فيها وهي تجري
مثقلات بالظلال

كسلال من ثمار ، كدوال
سرحت دول حبال .

كل نهر

شرفة خضراء في دنيا سحيقة .

ووفيقة

تتمطى في سرير من شعاع القمر
زنبقي أخضر ،

في شحوب داعم ، فيه ابتسام
مثل أفق من ضياء وظلام
وخيال وحقيقه •

أي عطر من عطور الثلج وان
صعدته الشفتان
بين أفياء الحديقه
يا وفيقه ؟

والحمام الاسود
يا له شلال نور منظمي !
يا له نهر ثمار مثلها لم يقطف !
يا له نافورة من فبر تموز المدمى تصعد !
والأزاهير الطوال ، الشاحبات ، الناعسه
في فتور عصرت أفريقا فيه شداها
ونداها ،

نعزف النايات في أظلالها السكري عذارى لا نراها
روحت عنها غصون هامسه •
ووفيقه

لم تزل تثقل جيکور رؤاها •
آه لو روى نخيلا الحديقه
من بويب كركرات ! لو سقاها

منه ماء المد في صبح الخريف !
لم تزل ترقب بابا عند أطراف الحديقة
ترهف السمع الى كل خفيف !
ويحها .. ترجو ولا ترجو وتبكيها مناها :

لو أتاها !...!

لو أطال المكث في دنياه عاما بعد عام
دون أن يهبط في سلم تلج وظلام !

ووفيقه

تبعث الأشداء في أعماقها ذكرى طويله
لعشيش بين أوراق الخميله

فيه من ييضاته الزرق اتقاد أخضر

(أي أمواج من الذكرى رفيقه)

كلما رف جناح أسمر

فوقها والتم صدر لامعات فيه ريشات جميله

أشعل الجو الخريفي الحنان

واستعاد الضمة الاولى وحواء الزمان .

تسأل الاموات من جيکور عن أخبارها ،

عن رباها الربد ، عن أنهارها .

آه والموتى صموت كالظلام
أعرضوا عنها ومروا في سلام
وهي كالبرعم تلتف على أسرارها •
والحديقة
سقسق الليل عليها في اكتئاب
مثل نافورة عطر وشراب
وخيال وحقيقه
بين نهديك ارتعاش يا وفيقه
فيه برد الموت باك
واشرأبت شفتاك
نهمسان العطر في ليل الحديقة •

١٢-١١-١٩٦١



٩ - أدونيس

السماء الثامنة

(رحيل في مدائن الغزالي)

قافلة كالناي ، والنخيل
مراكب تغرق في بحيرة الأجفان

قافلة - مذب طويل
من حجر الاحزان
آهاتها جرار

مملوءة بالله والرمال :

هذا هو الغزالي
يجيئنا في كوكب
تخصه نساؤنا

تصوغ من بهائه
التياب والأحلام واللالى .

يبتدىء السقوط في مدائن الغزالي :
- « من هذه المرأة ؟ كل ذكر

يضيع ... كان جيشي

يذبح تحت خيمة • طريقي

حمراء والمرايا ... كسرتها ؟

تقول : كان وجهي

نهرًا - من الغريق ؟ غصت ،

سد • نهضت - كان وطني يموت

يأكله فهد وعنكبوت • «

يبتدىء السقوط في مدائن الغزالي

يستنزل الفرقان واللسان

وتعلق الجباه بالغبار • في مدائن الغزالي

شرارة ليس لها مكان

والرياح مثل جمل •

مدائن الغزالي

صحراء من سعال

تقول ،

أو من قصب السعال •

وبعد أن يصمت أو يضيع سائل

تجره حشيشة السؤال ،

يعرف : كل نهر

يصب أو ينبع في مدائن الغزالي

يصير صهريجًا من الدموع

يدور في ناعورة الشفاه أو في ققص الضلوع :
— « والوطن المفتوح مثل كفن

يمامة تذبح في ينبوع
رأيت فيه أمة ...
رأيت فيه القمر المقطوع
من أوجه الأطفال
والزمن المنكس المخلوع
والزمن الآتي كالزلال ... »

يتدىء السقوط في مدائن الغزالي
يختلج الشارع كالستاره
والزمن القاعد في الأبواب مثل خنجر
يفوص تحت العنق ،
والمناره
ستاره سوداء .

أهدم ، كل لحظة ،
مدائن الغزالي

أدحرج الافلاك فيها ، أطفئ السماء :

— « والفجر مثل طفل

سبع حراب سود
سبع سماوات بلا حدود
تهيم في خطاه »

ويدخل الموتى ويخرجون
من ثقب أخضر — في مدائن الغزالي
يأتون في كلام
يثن كالزمار ، في دروب كالملاح ، في كتاب
يموت ، دفتاه

رقص وصافنات ...
ويدخل الموتى ويخرجون ...

— « ... والشمس في ثيابهم
جارية صفراء

مدهونة الشدين بالقلوب

بالحجر الأحمر ،

بالكبريت والغيوب

تسقط كل ليلة

في نشوة الاسراء

تلتهم السيوف والسنينا ،

تطرح ، كل لحظة ، جنينا ... »

ويدخل الموتى ويخرجون ...

توعدي يا فرس النبي في مدائن الغزالي

توعدي خطاي والطريق

عذابك الكبير مثل خيمة

جورتها ، كسرت فيها خاتم الزواج ، والكوثر ، والرحيق

توعدي ، أعرف كل خلجة
في جسمك العتيق
أعرف ما يقوله عذابك الكبير — في مدائن الغزالي
مسافرون ...

— « أين تذهبون ؟
لن تصلوا ، فهذه الطريق لا تمر في دمشق ، والصبح
عذراء تستبيحها الأزلام والطيوف والاشباح »
مسافرون يخطون ...

أين يذهبون ؟
من جثث الآباء يحصلون
تمائما
والتيه في أقدامهم طريق
والرمل في وجوههم عيون

— « كيف نركت الذل في عينيك
ينزل كالسكين ؟
من أنت ؟ افتح قلبك المطموس لا يدرك
وليحترق في دمك الستار والجدار
لو كنت من بغداد أو دمشق أو صنين
لقلت : هذا جسدي وهذا

وجهي ،
بلا مساحيق ولا تلوين

وعشت في تاريخك الغريق تحت الطين
كأنك التكوين أو كأنك الشرار •
لو كنت من بغداد أو دمشق أو صنين ••• «

••• (شددت فوق جسدي ثيابي
وجئت للصحراء
كان البراق واقفا يقوده جبريل ،
وجهه كآدم ، عيناه كوكبان
والجسم جسم فرس • وحينما رأني
زلزل مثل السمكة
في شبكه •••)

أيقنت ، هذا زمن التناسخ — الاضاءة :
الشمس عين قطرة صغيره
والنفط رأس جمل
تقلد الخنجر والعباءه
وهام في جزيره •••

وكلما سارت في طريقي
يمامة أو زهرة
أوغبت في اشاره
بيني وبين الضوء ، وانحنيت
كالنبع في مسالك الحجاره

تبت في جفوني
رصاصه

وكلما قلت أحب الماء
والزمن الآتي ، والأشياء
وكلما حاولت أن أبني أو بنيت
تحت شمس الماء
سقيفة ،

تطلع في عروقي
رصاصه

... (- لا تخش ، في شفاعتي أنت ، فمال نحوي
ركبته وطار بي ...

- « هذا الذي يصيح عن يميني
ينصح لي ، لم التفت اليه ... »

- « لو أنك التفت واستمعت ، لاستلان
شعبك ، من بعدك ، للشيطان . »
- « وهذه المرأة كالفيروز عن شمالي
تنصح لي ، لم ألتفت اليها ... »
- « لو أنك التفت واستمعت ، لاستهان
شعبك بالجنة والقيامة

واختار أن يموت فوق سره
ورفض الجهاد والكرامه ... » (

وكلما هجست
ولدت بالهواء وانغرس
كالعشب في مدينة التراب
أستكشف الفضاء والجناح
أسكن في باكورة الرياح ،
تبت في ثيابي
رصاصة ...
رصاصة ...

وكلما سألت
وانكسر السؤال في سريرتي ، وملت
كالغصن ، أو نويت أن أطوف
في غرفة البكاء
في طبقات الشمس والهواء ،
تطلع في النية والحروف
رصاصة ...
رصاصة ...

والشجر الأخضر في الطريق
مدائن جبلى وحاضنات
والشجر الميت في الطريق
نار بلا ضحية
تظل من رمادها بقيه
في موقد الكلام

تحمل للطفل الذي ينام
حلماً .

وللطفل الذي يهيق
دفتر أحزان وأغنياب ...

... (ها هو بيت المقدس - المعراج
يسد لي . يجيئني جبريل
باكوس ثلاث ...

— « خد أيها تشاء »

أخذت . كان لبنا . شربت .

— « ان هذا

خمر . وذاك ماء .

فلو أخذت الخمر

لفويت بعدك ، مثل وثن ،

أمتك الحنيفه

ولو أخذت الماء

لفرقت ... »

ولفني جبريل وابتدأنا

نصعد في أدراج

من ذهب وفضة ،

من لؤلؤ أحمر كالقطيفه ..)

كان الرغيف يصيح كالملك :

— « اهتدينا

نار أنا

وضريتي جسد المدينة

ماس ، دمشق ، أرجوان

ما كان من ذهب وياقوت ، وكان ...

ماذا أرى ؟ »

— « هذي جموع الخارجين اليك يا تاج المدينة :

عن أحمد :

« ورثت قطتي الامينه

وارتحت من قانونهم ... »

عن صالح :

« تاجرت بين المقعدين

فرشت أيامي وساده ... »

عن أخته :

« تفق هواي

وفي دمي ذئب يدور

وأنا الضحية والبخور • »

عن أختها :

« وطني يشب

يشيخ

يطعمني رماده • »

عن زوجها :

« وجهي ينام كطوطم ••• »

عن حامد :

« لم يبدأ التاريخ

أفتح ساعدي

للمشمس ••• »

وانشق الرغيف كأنه أفق النبي

وأنا العرافه

ودخلت في لهب المسافه

أتزوج النار البعيده في ، أقتلع الزمن

كالعشب ،

أغتسل — اغتسلت ، غرقت في ألق الدموع

وحنوت فوق دم يئن ، دم يجوع

(••• — « ماذا ترى ؟ »

— « ملاكا :

نصفين من ثلج ومن شرار
بألف ألف لغة

تسبح الجامع بين الثلج والشرار ... »

— « هذا ملك يساوي

بين جميع الناس ، وهو أنصح الملائكة ... »

وهذه سماء غبراء من حديد ...

— « هذي اسمها الماعون

يسكنها ملائكة

أكتافهم حراب لنصرة الاسلام ... »

هناوني :

— « ألخير في شعبك ، أنت الأصل والعلامة

من أول الزمان حتى موعد القيامة . »

قدمني جبريل

صليت ركعتين

بهم ، على ملة ابراهيم ...)

وهبطت في أغوار نجمتي الصغيره

بين المشيمة والكفن

في شمس جمجمة ضريره

فقرأت تاريخ الفضاء ، قرأت تاريخ القمر

من قبل أن أرد الفضاء وقبل أن أطا القمر —
« الأرض يتي

والزمن

لعتي وصوني ... »

وسمعت عراف الرصيف يقول : « مفتاح المدينة
تخت ومغزل غازل ... »

عراف ، قل لي ، فسر الرؤيا ، نسيت ؟ أعيدها —
... ودخلت دائرة الرغبة ، رأيت قطعة فضة ،
مدهونة ، سوداء ، تحمل خنجرا • تدنو وتطعنني ،
ونهرب في الزقاق ، ومت ، لكن قمت فجأه
ووجدتني في حضن امرأة ...

(... ثم رأيت ملكا لم يتسم ...)

— « من هو يا جبريل ؟ »

— « عزرائيل ، اقترب وسلم ... »

سلمت هب واقفا ، هنأني ،

سألت ، كيف تقبض الأرواح ؟ قال : « سهل •

حين يتم أجل الانسان

أرسل أربعين من ملائكي

ينتزعون روحه من العروق ...

حينما تصير في حلقومه

أسلها كشعرة تسل من عجين
فان تكن طيبة
قبضتها بحربة من نور
وان تكن خبيثة
قبضتها بحربة من سخط ... »

وبدت الدنيا
في يده ،
كدرهم (...)

عراف ، قل ...

— « لا شيء ،
هذا مخبز اللغة العجينة
لا شيء ،
تاريخ النساء مخدة

وحنان طينه . »

— ودهنها المعدني ؟
عراف قل كل شيء ...

— « والذهن كالوسام أو شاره
علامة السيد : كل شيء
نهدان في يديه أو ستاره

للزمن اليا بس كالمرجون

للزمن المخزون

في امرأة ...

والدهن معدني

مملك ،

ينزل قبل البحر في كتاب

يستوطن الأغوار أو يستوطن الصواري

يصير فوق أرضك البغي

شعائرا للذبح ، أو فخاخا ، أو خرزا ملونا ...

والدهن معدني

طيف جئازي

يدخل كالنشار

في جسد العالم

كالملاء

يطرحها المافون والعيار

على جفون أرضك المضاء ...

(... وهذه سماء خضراء من ياقوتة خضراء فيها رجل طويل

تلفه مدرعة من صوف

وشعره يكاد أن يغطي

ساقيه ...

- « يا جبريل

من هو ؟ »

— « هذا صنوك المفضل الكليم

موسى بن عمران — اقترب وسلم • »
سلمت ، قال موسى : « يزعم اسرائيل
أني أنا المفضل الكريم
فأنت يا حبيبي المفضل الكريم • »
ثم دعا لأمتي بالخير ، ثم اصطفت الملائكة
أمتهم ، صليت ركعتين
بهم ، على ملة ابراهيم (. . .)

والدهن معدني
بحر من السواد —

ألقاع نافوره
من ذهب ، والسطح قاذوره
والأرض كالمرايا ،

مكسورة ، والشمس هسهسات
تنأى ، وآبار من الرماد . . .

هل قلت كل شيء ؟

(. . . رأيت بابا كتبت عليه
كتابة قرأتها
فانفتح الباب ، رأيت خلفه

جهنما ،

رأيت غابات من الحيات

رأيت باكيات

يفرقن في القطران عالقات

يغلين كالقدور موثقات

يطرحن للأفاعي ...

— « هذا جزاء نسوة

يظهرن للغريب .. هذي امرأة

صورتها كصورة الخنزير ، جسمها حمار

لأنها لم تغتسل من حيضها ... »

— « هذا عقاب امرأة تعشق غير زوجها »

— « هذا جزاء امرأة

لا تحسن العشرة أو لا تحسن الوضوء ،

لا تصلي ... » (

رسمت ظل القمر الطالع في طريقي

بلهفتي ،

ربطت كل جرح

في وجهه بثوبي العتيق .

... وسرت في بحيرة الأغاني

نيلوفرا ، أغاني

ترشح من قرارة التاريخ ، من سريرة المكان

والتفت الأشجار حول وجهي
والتفت الطريق

كان النهار حجرا يسير ، كل حجر اشاره
وكان كل حجر فلاح

يفسل وجه الحقل أو يطارد التمساح
يسافر التراب في خطاه

ينام يستفيق
وكان كل حجر شراره .

(... وها أرى رجالا

تمشي على ظهورهم
حجارة ...)

وسرت كالشراره
أحلم كي أسقط في الظلام
شمسا

وكي تدور

حولي

أرض الحلم الخفيه

أحلم كي أكتب عن صداقة العصفور
عن وطن أحن من قنديل
ينسج كل لحظة

من دمه ، منديل
أغنية للحب ، أو تحية ...

(... طوفت في زبرجد
أخضر ، في مدارج الياقوت ، ثم جاءني الملائكة
برفر

فسار بي كسهم ،
وحط بي في بحر من نور
أبيض خلف بحر من نور
أصفر خلف بحر من نور
أسود ، فاستوحشت واستغثت ...)

ورأيت أني في الأزقة والزوايا
أمشي كزين العابدين —
عبأت بالخبز الجراب
وركضت من باب لباب
أزكي لهيب الثائرين ، أسد جوع الجائعين ...

(... وانطلق الرفرف ، صار يعلو
وحطني في حضرة الاله — ما رأيته
لم تره عين ، وما سمعته
لم تستمعه أذن ...
نوديت : « لا تخف . »
خطوت خطوة كأني خطوت ألف عام

أحسست حول كتفي
يدا ، ولم تكن محسوسة ،
فأورثت قلبي كل علم (...)
— « مولاي زين العابدين ... »

— « أنا لست مولى ،
لست كهفا للآنين

أنا جمر ثورتك ... انفجر
غير نداءك ، وانفجر ... »

... ورأيت أنني صيحة ترث الضحايا
ورأيت أن الجوع يرفعني تحيه
لدم الضحايا
للبنائسين الطالعين من الأزقة والزوايا
موجا يضيء العالمين ..

— « مولاي زين العابدين
لغتي تنوء كأن فوق حروفها حجرا وطنين
فبأي جائحة أطوف ، بأي موج أستعين ؟

... — « وانطفأ المصباح
في آخر الشارع ،

واستدارت
غمامة ، وذابت

في أول الشارع واشرايت
حمامة ، وماتت
في لفته الشارع —
— « من هناك ؟ »

وارتجفنا
كالخيط

— « من هناك ؟ »

وانكسرنا
كالقصن

— « من هناك ؟ »

وانجحرنا
في حائط
دخلنا
في حفرة
وغبنا ...

— « هل قلت ؟ »

— « لا »

— « خذوه ... »

— « هل كنت ؟ »

— « لا » —

— « تبعنا خطاه ... »

— « قيدوه ... »

ونامت المدينة

وغلقت أبوابها

ونمنا

من أين ؟ لا مفتاح

يفتح أي باب

فيها ،

ولا مصباح

يضيئها ،

وليس في مداها

مهاجر

شهميد

يرفع في ساحاتها جبينه ... »

وهذه بلادي

مع رجل آخر من سراق الغزالي

تنام — ليس وجهي

حرفا ، ولا ذراعي

تكية ،

وهذه بلادي
فخذان من صلاة
مسافة من شرر وتيه
أبحث في رمادها
عن دمي الآخر ، عن شبيهي ...
(... وكان سيف النعمة المجبول بالدماء
معلقا بالعرش ، قلت : « سيدي
ارفعه عن بلادي ... »
فقال : تم الحكم والقضاء
وسوف يفنى شعبك الحنيف مثل زبد بالطن
والطاعون
لكنك المفضل الحبيب - آدم
خلقته من طين
وأنت من وجهي ومن ضيائه ،
وكان ابراهيم لي خليلا
وأنت لي حبيب ،
وموسى ،
كلمته وبيننا حجاب
وأنت تلقاني بلا حجاب
وان أكن خلقت من كلامي

عيسى . فقد شققت من أسمائي
اسما لك ، اقترنت بي ،
أعطيتك الكوثر
والحوض والشفاعة الكبرى ... » (

أسمع صوت صخرة قديمة
نضرب وجه الشرق
يرتسم الخالق في شقوقها والخلق .

أسمع صوت الزمن — البغايا
والقبر والمعاد

وحائط يضحك أو يصلي
لليلة شهرزاد ...

... — « النيل والفرات
عينان مملوءتان
بالشمس والأشعة

وبردى يبكي
تيس في صوته
الأشجار والأغنيات
والغوطة المرضعه

رمى على وجهه
ملاءة ...

ينام أو يقرأ في بستان ... »

(— « دهشت ؟ هذي قبة ،

سرير من عنبر ،

عليه حورية

تضيء من خنصرها الحقول والفصول

هذي لمن يموت شاهدا

بأنك الرسول « ...)

سمعت صوت الزمن — الجريمة :

رائحة النسرين

أغنية الشمس على الأسوار

فراشة تهرب من تشرين

الى غد يحرثه نوار

في أرضه الكريمه .

سمعت صوت الزمن ، انعتقت

غورت في خيمة الصوان

في الكلس واحترقت

زحفت بين الجوع والزرنيخ ، وارتيمت في

خرطوم

يقتلع الأنهار أو يغير التخوم

سمعت صوت الزمن الرعاف

وطوطم الأسنان ، وانصهرت
في شفرة القطاف •
من أين هذا الزمن المشقق المدهون
بالنسم الباريء ،
بالطاعون ؟
من أين ؟ كيف تصبح الربابه
قرنين ، أو ذبابه ؟
سمعت صوت الزمن : السقوط
لو لم يك البستان
جارية ، لكان
جرادة ...
أعيدي
صوتك ، واستعيدي
سماءه — ملاك
يأتي ، وهذا سلم الهبوط ...
سمعت صوت الزمن ... السقوط
نحوي في الولاده
والنهر الممدود كالوساده
من شفتي سقراط حتى جثة الحسين •
(• • ولم نزل نزل ... ها وصلنا
ودعني جبريل ، قال : « حدث بما رأيت »
واختفى البراق ...)

حدثت

نم الحكم والفراق
وسوف تفنى أمتي بالطعن يستأصل في نهارها
وليلها كأنه الطاعون
من أجل أن يظهر الجذور أن يستأصل الطاعون .

حدثت ، كانت عمة الغزالي
جالسة كالسيف ، صرت حجرا مبرأ كطفل
يطارد الغزالي

وبعد أن يرسم حول وجهه
إشارة الوضوء والطهارة
وبعد أن يكرر الصلاة حتى تصبح العبارة
تكية ومسجدا ،
وبعد أن يغالي
في مدحه — يجله كالله ذي الجلال ،
يرج كل ذرة
في كوكب الغزالي ...

بالرفض بالسؤال
بالفرق الحاضن كل رأس
بشاطئ الغيبة والرجعة ، بالامامه
تأتي ، وكل نجمة عمامة ،

بالرعد . بالأيام سابحات في مخمل الابد
كأنها الاعراس أو كأنها الجراح في مدينة الجسد
بالصخر والبقول
بوطن يعيش فوق الارض ، لكن خارج الفصول ،
بالرفض بالسؤال
بالمسجد المهدوم ، بالحجاج وهو يصلب المدينة
بعابد تجتره التكية
بالخوف ، بالتقية
بقبة تجثم كالوطواط أو تهتز كالسفينه
حاملة بقايا
من ورق الجنة أو من نقمة الاله ، بانخساف
يغسل لون الأرض ، بالبنفسج المقلوع
من أول الزمان ، بالينبوع
مرتطما بالوقت مستضيئا
كأنه الحصاد أو كأنه المصباح
بالقبول والسؤال
بكل هذا العالم اليابس كالنبات
الأخضر كالنبات
رججت كل ذرة
في كوكب الفزالي ،

رفضت وانفصلت
لا نني أريد وصلا آخرًا ، قبولا آخر مثل الماء والهواء
يبتكر الانسان والسماء
يغير اللحمه والسداة والتلوين
كأنه يدخل من جديد
في سفر النشأة والتكوين •

لكوكب الغزالي
لهذه المقابر المبثوثة الأشباح والطقوس
في غرف الهواء والتاريخ في الأقدام والرؤوس ،
لهذه الجدران
للكتب المدهونة الاوراق والرفوف
بالطن والشهوة والأسنان
لهذه الانصاب والاعلام والسيوف
لهذه المساجد والكنائس الدانية القطوف
لهذه الدروب
مرصوفة بالليل .
للتكايا

علامة الأسرار والغيوب
لكل هذا الزمن المكس المشحون
بالرمل والسمار والطاعون

أعرف ما تقول لي
يا كوكبا يسكن وجه الشرق
أعرف ما تود أن تقوله
للشرق ،

هذا السيد المصلوب
هذا الشاعر المجنون ،

وها أنا أغني
آتي كما تقول لي
يا كوكبا يسكن وجه الشرق
من ييس الغابات من دجنة الآبار والزوايا
من جوف عنكبوت
من قمر يسود من حضارة تسوت

آتي كما تقول لي
يا كوكبا يسكن وجه الشرق
في الشمس في حناجر الاطفال في النوارس المليئة
بالبحر ، بالشواطئ المضيئة ،

أفتح كل باب
أشوق كل رمس
بغضبة الخالق — بالرجاء أو باليأس
بثورة النبي
مسكونة بالشمس
مسكونة بالفرح الكوني •

المحتوى

صفحة

تمهيد	٥
الفصل الاول	
نظرة تاريخية	١١
الفصل الثاني	
دلالة البواكير الاولى	٣٥
الفصل الثالث	
العوامل التي تحدد الاتجاهات الشعرية	٥٧
الفصل الرابع	
الموقف من الزمن	٨٣
الفصل الخامس	
الموقف من المدينة	١١١
الفصل السادس	
الموقف من التراث	١٣٧
الفصل السابع	
الموقف من الحب	١٧٥
الفصل الثامن	
الموقف من المجتمع	١٩٩
ملحق	٢١٣

المؤلف في سطور

د. احسان عباس

● ولد في فلسطين عام ١٩٢٠ : وتعلم في مدارسها الى ان تخرج في الكلية العربية بالقدس .

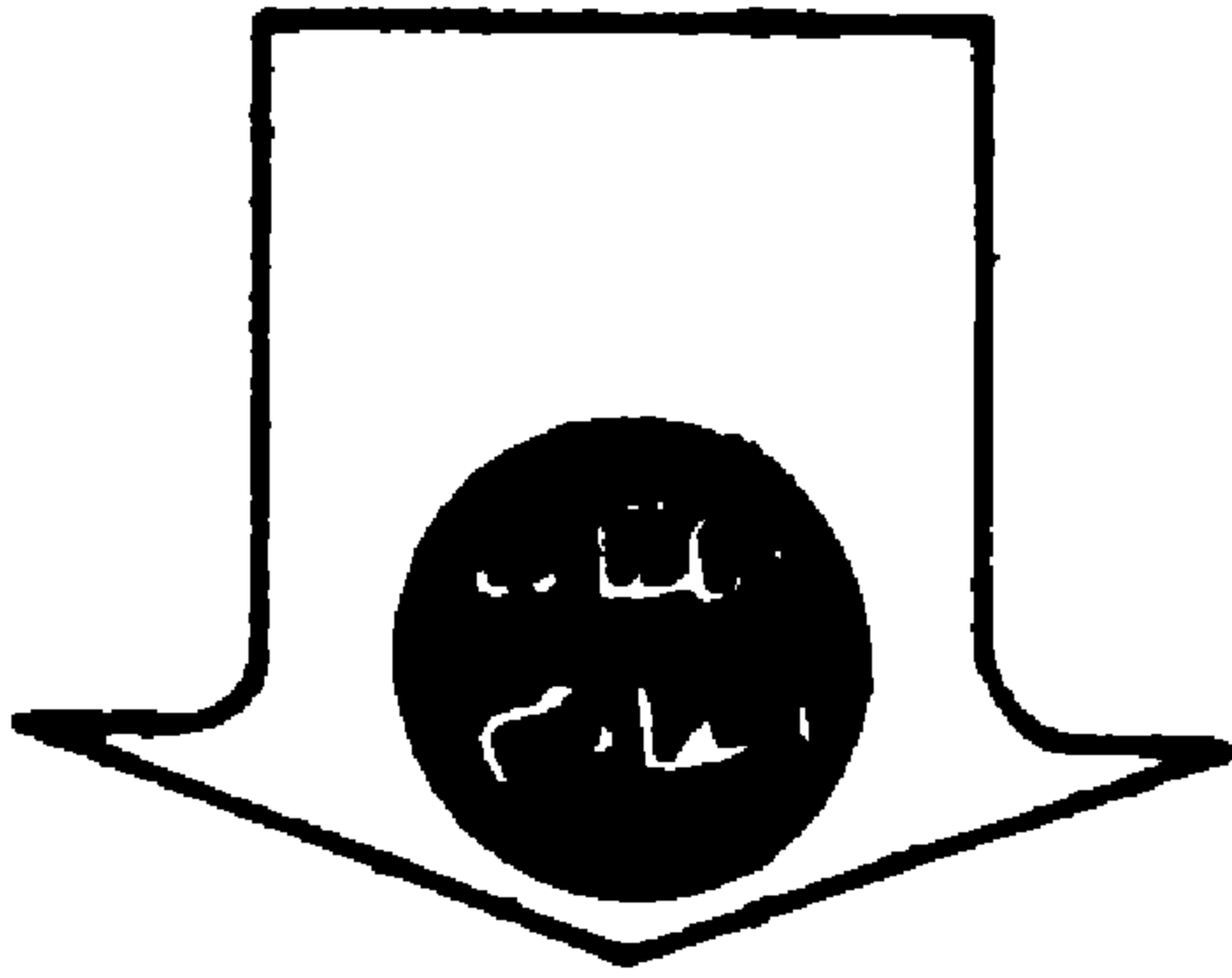
● تخرج في كلية الآداب - جامعة القاهرة عام ١٩٤٦ ، ثم حصل من نفس الجامعة على درجتي الماجستير (١٩٥٢) والدكتوراه (١٩٥٤) في الادب العربي .

● عمل بالتدريس في مدارس فلسطين حتى عام ١٩٤٦ ، ثم في جامعة الخرطوم خلال الفترة من ١٩٥١ الى ١٩٦١ .

● يعمل حاليا اسنادا للادب العربي بالجامعة الامريكية في بيروت

● اسهم في تزويد المكتبة العربية بالكثير من الكتب المؤلفة والمحققة والمترجمة ، منها : تاريخ الادب الاندلسي ، نفع الطيب ، ديوان لبيد ، ديوان كثير عزة ، وفيات الايمان ، موبي ديك (ملفيل) ، مقال عن الانسان (ارنست كاسير) ، مدارس النقد الادبي (ستانلي هايمان) ت. س. اليسوت : الشاعر الناهد (مائسن) .

● له العديد من الدراسات المنشورة في المجلات العربية ، والاجنبية والتي اسهمت في توجيه الكثير من ادباء الجيل الحالي .



التفكير المعاصر

تأليف

د. فؤاد زكريا

الكويت	٢٥. فلسا	ليبيا	٢٥ قرشا	عمان	٤ ريال
السعودية	٥ ريال	المغرب	٥ دراهم	اليمن الجنوبية	٤٠٠ فلس
العراق	٣٠٠ فلسا	تونس	٥٠٠ مليم	اليمن الشمالية	٤٥٠ ريال
الأردن	٢٥. فلسا	الجزائر	٥ دنانير	البحرين	٤٠٠ فلس
سوريا	٢ ليرات	مصر	٢٥٠ مليما	قطر	٥ ريال
لبنان	٢٥٠ ليرة	السودان	٢٥٠ مليما	الإمارات العربية	٥ درهم

الإشتراكات : يكتب بشأنها الى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،

ص.ب ٢٣٩٩٦ - الكويت

اعسادة طبع

Bibliotheca Alexandrina



0438077



مطابع دار الكتب - الإسكندرية